REMBRANDT

DES MEISTERS RADIERUNGEN IN 408 ABBILDUNGEN







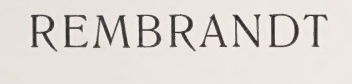
KLASSIKER DER KUNST

IN GESAMTAUSGABEN

Von dieser Sammlung sind bislang erschienen:

Bd. I: RAFFAEL . . . .
„ II: REMBRANDT (I. Gemälde) . . . .
„ III: TIZIAN . . . .
„ IV: DÜRER . . . .
„ V: RUBENS . . . .
„ VI: VELAZQUEZ . . . .
„ VII: MICHELANGELO . . . .
„ VIII: REMBRANDT (II. Radierungen) . . . . .
„ IX: SCHWIND . . . .
„ X: CORREGGIO . . . .
„ XI: DONATELLO . . . .
„ XII: UHDE . . . .
„ XIII: VAN DYCK . . . .
„ XIV: MEMLING . . . .
„ XV: THOMA . . . .

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT, STUTTGART


REMBRANDT

KLASSIKER DER KUNST

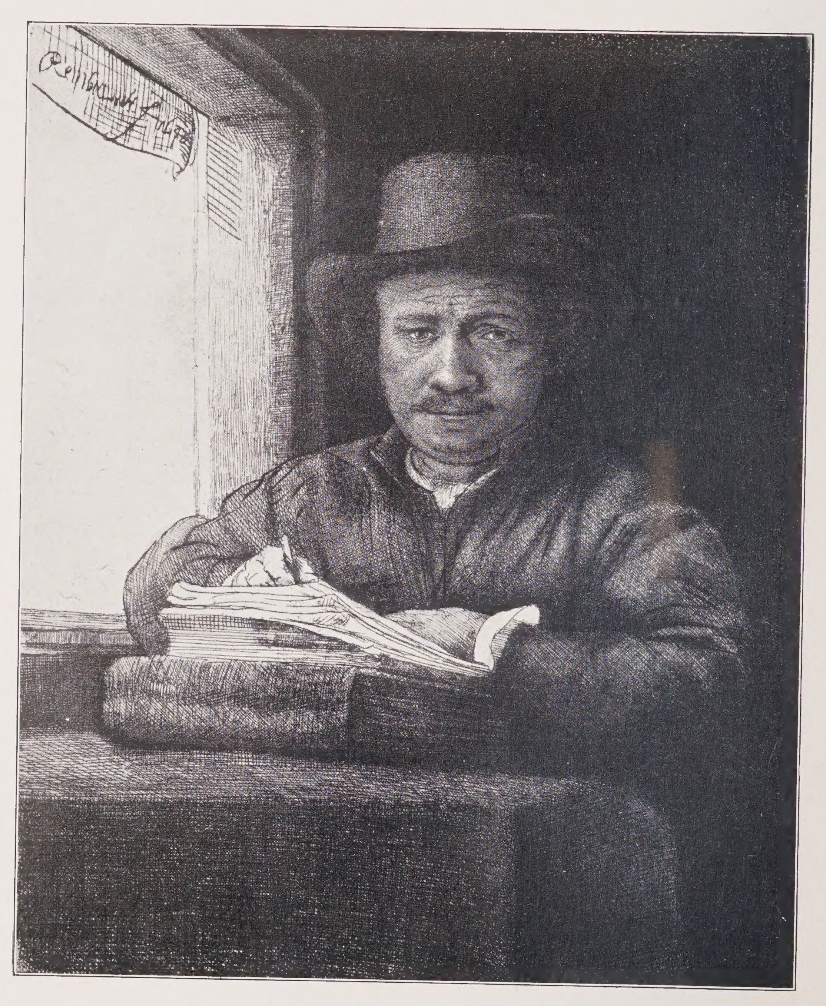
IN GESAMTAUSGABEN

ACHTER BAND

REMBRANDTS RADIERUNGEN

STUTTGART UND LEIPZIG
DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT
1910





Rembrandt drawing

*Rembrandt, zeichnend
1645
B. 22

Rembrandt dessinant

REMBRANDT

DES MEISTERS RADIERUNGEN

IN 408 ABBILDUNGEN

HERAUSGEGEBEN

VON

HANS WOLFGANG SINGER

ZWEITE AUFLAGE





STUTTGART UND LEIPZIG

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT

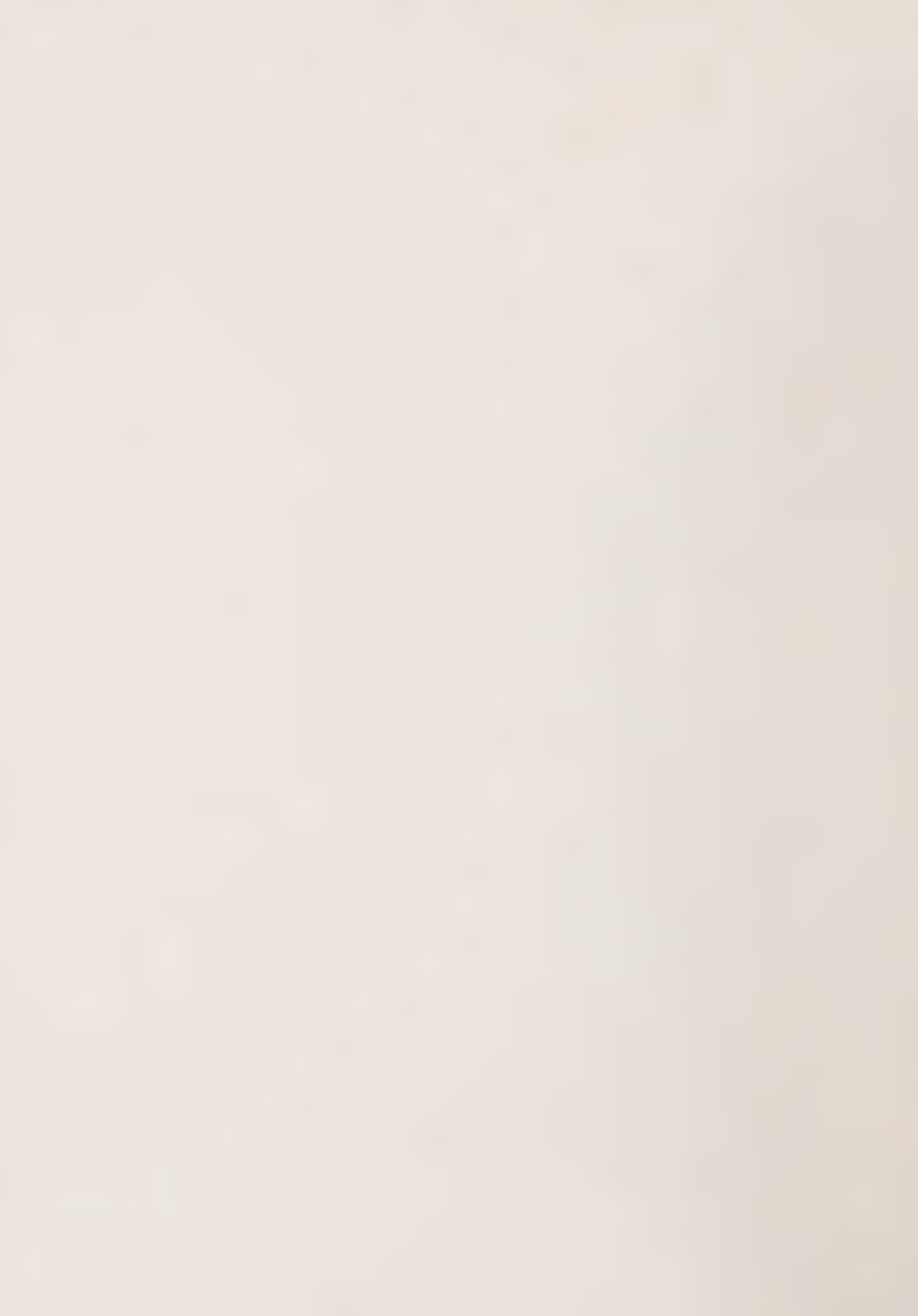
1910

Von der ersten Auflage dieses Werkes ist eine Luxusausgabe in hundert numerierten Exemplaren auf eigens dafür angefertigtes feinstes Kunstdruckpapier gedruckt worden. Der Preis des in einen vornehmen Lederband gebundenen Exemplars dieser Luxusausgabe beträgt 30 Mark

Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart
Papier von der Papierfabrik Salach in Salach, Württemberg

Inhaltsübersicht

	Seite
Einleitung	XI
Rembrandts Radierungen	1
Zweifelhafte und verworfene Blätter	151
Erläuterungen	285
Systematisches Verzeichnis der Radierungen . . .	293



Einleitung

Während man oft die Frage nach den hundert besten Büchern oder Bildern oder gar den hundert bedeutendsten Männern gestellt findet, trifft es sich doch selten, daß der Fragesteller so vermessen ist, seine Zahl auf das Mindestmaß zu beschränken, und — es handle sich um was es wolle — nach dem einen Besten aller Völker und aller Zeiten frägt. Denn er muß sich sagen, wechselte die Liste bereits mit jedem Antwortgeber, als er nur nach dem Hundert forschte, wie könnte er auf Einigung hoffen, wenn sämtliche Urteile (um ein befriedigendes Ergebnis zu zeitigen) aus den zahllosen Möglichkeiten insgesamt auf ein und dieselbe Lösung fallen müßten!

Und doch, glaube ich, könnte dieses Wunder zum Ereignis werden. Wer überall nach dem einen, besten aller Radierer fragen würde, würde wohl ohne Ausnahme den Namen Rembrandt van Rijn zugerufen bekommen.

Selbst das achtzehnte und das anfangende neunzehnte Jahrhundert, die Rembrandt als Maler und als Künstler im allgemeinen eine ziemlich blöde Verständnislosigkeit entgegenbrachten, haben seinen Ruf als Radierer im großen und ganzen unangetastet gelassen; es sei denn, daß sie, selbst Krämerseelen, seine angebliche geschäftliche Verwertung der Radierung bemängelten.

Diese Uebereinstimmung ist um so vielsagender, als Rembrandt weder das erste noch das letzte Wort in seiner Kunst gesprochen hat. Ja, nicht einmal irgendeine einzelne Saite in dieser Kunst hat er zuerst oder allein angeschlagen, denn lange vor ihm schon gab es Meister, die die Linie zum Selbstzweck erhoben haben, die ihr Selbständigkeit durch die Führung, die ihr fabelhafte Andeutungsfähigkeit zu verleihen wußten. Den Reiz der Luftperspektive hatten schon frühere Künstler bezwungen; ist doch, endlich, unser Dürer höchst eigenhändig sein Vorgänger in einem Punkt, der zu den Hauptstützen seines Ruhmes gehört, in der Behandlung und Verwertung des Grats bei der Kaltnadelradierung.

Und um daran zu erinnern, daß Rembrandt die Kunst auf der andern Seite nicht erschöpft hat, brauche ich nur den einen Namen Whistler anzuführen.

So bleibt uns zur Erklärung der Tatsache, daß er allgemein als der erste Meister der Radierung anerkannt wird, zunächst nur die Erwägung, daß er in sich alle bisherigen Fäden der Kunst zusammenfaßte; sowie, was noch weit mehr sagen will, daß er diese Kunst nie auf Irrwege gleiten ließ. Schwerer aber als alles andre wiegt es, daß in ihm sich zum erstenmal ein großer Mensch, ein tiefangelegter Charakter in der Radierung ausspricht. Denn man mag reden, was man will: bei gleicher Vollendung des Vortrags, bei gleich gelungener Lösung der rein künstlerischen Aufgaben spricht im letzten Grunde der Inhalt für uns doch entscheidend mit, und wir legen den Pont Neuf, den Le Bouvier, ja selbst den Hieronymus beim Weidenbaum ohne Zögern für die Kleine Predigt Jesu und das Hundertguldenblatt beiseite.

Erkennen wir die weite Verbreitung der Wertschätzung Rembrandtscher Radierkunst demnach als etwas Erklärliches, ja Selbstverständliches an, so mag doch eines daran uns merkwürdig erscheinen: nämlich die Grundlage, auf der sie ruht.

Im Jahre 1679 verstarb der Kunsthändler Clement de Jonghe und hinterließ ein Oeuvre-Verzeichnis der Radierungen Rembrandts, der ihn selbst radiert hatte. Die Blätter werden unter 73 Nummern aufgeführt, aber einzelne Einträge sind so gehalten, daß man mehrere Blatt unter einer Nummer verstehen kann, wenn man will. Verzeichnet sind unter andern:

18. Den blinde Tobias. (Der blinde Tobias.)
21. Daniel onder de leeuwen. (Daniel in der Löwengrube.)
23. Raetsherr van sijn majestijt in Poolen. (Seiner Polnischen Majestät Ratsherr.)
24. Schipper Gerbrandts soontjen. (Der junge Gerbrandt.)
29. Naekte Cleopatra.
35. Begravinghe der dooden in't oude testament. (Begräbnis der Toten in dem Alten Testament.)
43. Wandelnde vader Abraham. (Wandelnder Abraham.)
45. Conterfeytsel van Smyters. (Bildnis Smyters.)
51. Den overtoom. (Der Zugfährendamm.)
56. Tobias tronietgen. (Tobias' Gesicht.)
73. Sittende en naekte slaeper. (Sitzender, nackter Schläfer.)

Kein einziges von diesen elf Blättern ist uns heute als Werk Rembrandts bekannt. Es ist ganz ausgeschlossen, daß elf echte Rembrandt-Radierungen, die 1679 zum Inventar einer Kunsthandlung gehörten, also tatsächlich in den Handel gekommen waren, heute verschollen wären, da man den letzten Winkel auf Rembrandts hin durchsucht. Was man von diesem ‚Verzeichnis' zu halten hat, ergibt sich ferner, wenn man uns zeigt, daß darin keine einzige der berühmten Landschaften, keins der Bildnisse enthalten ist. Es ist absolut wertlos, und wenn darin ein Blatt genannt wird, ist dadurch ebensowenig ein Beweis seiner Echtheit gegeben, als ein Beweis für seine Unechtheit, wenn in diesem ‚Verzeichnis' ein Blatt nicht genannt wird.

Zwanzig Jahre später schreibt F. Le Comte, der aber nicht eine Quelle aus erster Hand darstellt, daß es an die 280 Radierungen Rembrandts gäbe, setzt aber zu dieser Ziffer hinzu, „mais il y en a d'un même sujet jusqu'à quatre ou cinq épreuves, plus ou moins finies". Das „mais" ist eigentlich nur so zu verstehen, daß diese „épreuves" in der Gesamtzahl von 280 einzeln mitgerechnet sind; sonst würde er doch wohl gesagt haben, „aber außerdem gibt es u. s. w."

Eine gleiche Zahl 280 hat im selben Jahr de Piles angegeben, der sein Büchlein aus allen denkbaren Quellen anerkanntermaßen nur zusammengeschrieben hat, und diese Angabe zweifellos von Le Comte herübergenommen hat.

Mit allen diesen Dokumenten läßt sich durchaus nichts anfangen. Sie bringen nichts Verbürgtes, nichts, das einer nur leichten Kritik stand hielte.

Das erste wirkliche Verzeichnis der radierten Blätter Rembrandts wurde von Gersaint verfaßt, aber erst nach seinem Tode von andern veröffentlicht. Sie fügten nach eignem Gutdünken einundvierzig Blatt seinen Listen hinzu. Sein Verzeichnis ging zwar auf die authentische Sammlung des Bürgermeisters Six zurück, diese hatte aber, vermutlich in der Zwischenzeit seit Six' Tod, mancherlei unverantwortlichen Zuwachs erfahren. Nach Gersaints Erben kamen nun noch immer mehr Einschiebsel in das „Werk", so oft irgend jemand eine bisher unbestimmte Radierung auf Rembrandt taufte, und als Bartsch im Jahre 1797 ein neues Verzeichnis verfaßte, schloß er es mit 375 Platten ab.

Seit seiner Zeit wurden von verschiedenen andern Kennern noch zweiundzwanzig weitere Radierungen Rembrandt zugeschrieben. Obwohl nun schon Bartsch selbst bei einzelnen Blättern seine Bedenken nicht verschwieg, galt doch die längste Zeit und gilt auch für die meisten heute noch das ganze ungeteilte Werk von beinahe 400 Blatt als der Gegenstand, worüber man sich ein Urteil zu bilden hat, wenn man Rembrandt den Radierer kennen lernen will. Leichtgläubig und gedankenlos nahm ein jeder die Ueberlieferung, die ihm sein Vorgänger einhändigte, mit hin. Wenn nun auch eine größere Anzahl unbedeutender Blättchen — hauptsächlich Köpfe, Bettler und Landschaften — bereits seit einigen Jahren als uneigenhändig betrachtet, zum mindesten für unbeachtlich befunden wurde, so dachte fast niemand an eine ernsthafte Kritik der wichtigen Blätter. Hierzu gab den ersten, vollgewichtigen Anstoß der langjährige Präsident der Royal Society of Painter-etchers in London, Sir F. Seymour Haden, selbst ein berühmter Meister der Nadel und ein Rembrandt-Sammler seit frühester Jugend. Bei Gelegenheit einer Ausstellung des Rembrandtschen Werkes in der Burlington Fine Art Society, bei der sich die Veranstalter wieder nur an den Bartschschen Katalog gehalten hatten, fiel ihm das Unzweckmäßige einer solchen kunterbunten Vorführung besonders stark auf. Er trat an die Gesellschaft mit dem Vorschlag heran, im Jahr 1877 eine zweite Rembrandt-Ausstellung zu veranstalten und diesmal eine chronologische Anordnung der Blätter durchzuführen, das sicher Unechte dabei auszuscheiden. Schon bei den Vorbereitungen fiel ein Wust von Wertlosem fort. Bald sah man beim Anblick des immerhin noch beträchtlichen Restes, daß auch nun noch Arbeiten aus ein und derselben Zeit gar nicht übereinstimmten, daß also ein Teil davon nicht von Rembrandt selbst herrühren könne. Auf Grund solcher Gegenübersetzung konnte Haden nunmehr wagen, eine Reihe sogenannter Hauptblätter, an deren Echtheit zu zweifeln überhaupt noch niemandem eingefallen war, auszuschalten.

In der Tat wirkte seine Kritik gegenüber dem Barmherzigen Samariter, der Großen Kreuzabnahme, der Großen Auferweckung des Lazarus, dem Ecce Homo und andern Blättern ungefähr so wie seinerzeit Lermolieff-Morellis Kritik gegenüber dem hundert Jahre lang blind verehrten Pseudo-Correggio, der Magdalena in der Dresdner Galerie. Es fielen einem die Schuppen von den Augen.

Seit diesem Anstoß haben viele Kenner die Sichtung weitergeführt, und es sind aus der Gesamtzahl mindestens etwa 150, man kann sagen endgültig, verworfen worden. Aber auch der verbleibende Ueberschuß von rund 260 Blatt besteht sicherlich nicht aus eigenhändigen Arbeiten des Meisters. Der feinsinnige Kenner Alphonse Legros beschränkt die Zahl dieser auf einundsiebzig! Es ist fesselnd zu verfolgen, wie er zu diesem überraschenden Schluß gelangte.

Legros suchte sich zuerst diejenigen Platten heraus, für deren Echtheit äußere Zeugnisse unwiderleglich sprechen, z. B. das Hundertguldenblatt (S. 88/89), das Bildnis des Six (S. 75), die drei Bäume (S. 61), die Kleine Predigt Christi (S. 102). Nun hat er mit dem Auge und der Erfahrung des Selbstradierers die Einzelheiten jahrelang daraufhin studiert, wie Rembrandt eine Partie in Schatten legt, wie er das Stoffliche behandelt, wann er die kalte Nadel, wann die Aetzung anwendet, und so weiter. Alles nur unter Beobachtung der technischen Fragen der Ausführung, nicht etwa unter Berücksichtigung von Auffassungs-, Zeichnungs- oder Kompositionswerten. Auf Grund der gewonnenen Kenntnisse prüfte er danach die Masse der unbeglaubigten Blätter durch und verwarf alle diejenigen, in denen widersprechende Behandlungsweise vorkommt. Ferner faßte er weitere zweiundvierzig, in denen nur abweichende Merkmale sich zeigen, in eine Klasse der möglicherweise oder wahrscheinlich von Rembrandt selbst geschaffenen zusammen.

Sein Vorgehen erinnert wiederum an Morelli mit seiner Untersuchung der Einzelheiten in der Ohr-, Nagel- und so weiter Behandlung verschiedener Maler, um den Urheber von strittigen Bildern zu bestimmen.

Tatsächlich hat das Verfahren etwas ungemein Bestrickendes an sich, denn es ist ein hervorragend wissenschaftliches. Wie geradezu schonungslos wissenschaftlich auch Legros an die Arbeit gegangen ist, wie wenig er sich von ästhetischen Rücksichten oder persönlichen Neigungen hat leiten lassen, erhellt schon aus dem Umstand, daß er solche Prachtstücke, wie: Abraham, die Engel bewirtend (S. 136), Jesus vom Tempel zurückkehrend (S. 118), Der Triumph des Mardochäus (S. 84), Petrus und Johannes an der Pforte des Tempels (S. 147), Die drei Hütten (S. 86) preisgeben konnte. Er ließ sich eben von den sonstigen künstlerischen Qualitäten der Blätter nicht bestechen.

Zunächst kann man eins annehmen, nämlich daß er — die Möglichkeit menschlichen Irrtums immer vorbehalten, selbst gegenüber einem solchen Kenner und Könner in dieser Kunst, wie Legros einer ist — in dem, was er als echt erkannt hat, recht hat. Aber infolge der Grundlage, auf der er baut, braucht die Sache damit noch nicht erschöpft zu sein. Die Möglichkeit besteht doch fort, daß zum Beispiel morgen ein alter Brief auftaucht, durch den gerade die Echtheit eines der soeben genannten Blätter bewiesen wird. Legros müßte es dann anerkennen und sogleich das ganze Werk nochmals daraufhin durchgehen, ob sich die besonderen Merkmale dieses Blattes nicht auch anderswo wiederfinden. In jedem Fall, in dem das zutrifft, ist wieder ein echtes Blatt festgestellt worden. Um so zwingender ist die Unerläßlichkeit dieses Verfahrens, um so wahrscheinlicher, daß es nur auf den reinen Zufall wartet, um als notwendig in Erscheinung zu treten, als wir keinen Grund haben, anzunehmen, daß sich der reiche Geist eines Rembrandt in den anerkannten einundsiebzig Blättern schon ganz ausgesprochen haben sollte. Ja, wir dürfen sogar leichthin annehmen, daß er technische Dinge versucht, dann mehreremal angewendet habe, ehe er sie verwarf; daß also Blätter, trotzdem sie eigenhändig sein mögen, in keinem Punkt dasselbe Gesicht zeigen wie beglaubigte Arbeiten, wenn sie nur nicht in krassem Widerspruch damit stehen.

Die Schwierigkeit bei dem Versuch, Rembrandt selbst aus der Masse der unter seinem Namen gehenden Arbeiten herauszuschälen, wird in erster Linie dadurch hervorgerufen, daß wir so manches über seine Schüler und Anhängerschar erfahren. Der alte Sandraert, der Rembrandt in den Jahren 1637—1642 persönlich in Amsterdam aufsuchte, erzählt, daß er „seine Behausung in Amsterdam mit fast unzahlbaren fürnehmen Kindern zur Instruction und Lehre erfüllet, deren jeder ihme jährlich in die hundert Gulden bezahlt, ohne den Nutzen welchen er aus dieser seiner Lehrlinge Mahlwerken und Kupferstucken sich erhalten, der sich auch in die 2 bis 2500 Gulden baares Gelds belauffen . . . .“

Hier haben wir also die verbürgte Nachricht, daß Rembrandt, wie das die Zunftsitten der Zeit genehmigten, die Erzeugnisse, unter andern die „Kupferstucke“ seiner Schüler, als seine eignen verkaufte und ausgab, gerade wie, um eine bekannte Parallele anzuführen, Rubens das große Jüngste Gericht als sein eignes Werk verkaufte und ausgab, obwohl es die Arbeit seiner Schüler war und er es bloß „übergangen“ hatte.

Es wird erzählt, daß Rembrandt seine Schüler in einzelne Kämmerchen steckte, sie also nicht in einem gemeinsamen größeren Atelier arbeiten ließ. Die Verbreiter dieser Nachricht bringen sie mit den bekannten, nachmalig mehr oder minder berühmt gewordenen Malschülern des Meisters in Verbindung und erklären sie so, daß Rembrandt dies angeordnet habe, damit die Schüler sich nicht gegenseitig beeinflussen, sondern ihre Eigenart bewahren sollten.

Gegen diese Begründung des Schrittes ist ganz richtig geltend gemacht worden, daß es sich hierbei nicht um Malschüler gehandelt haben kann, denn wie hätten diese in Einzelkämmerchen arbeiten können! Es werden vielmehr Radierschüler gewesen sein. Was sie schufen, durften sie, wie schon gesagt, nach den Gesetzen der Malergilde nicht mit ihrem eignen Namen bezeichnen; nur der Meister der Lehrlinge durfte es, gewissermaßen unter seiner Marke, in die Welt hinausschicken. Die zahllosen mit Rembrandts Namen versehenen Arbeiten gewisser Jahre hätte er neben seinen vielen Gemälden auch gar nicht bewältigen können. Es bedeutet das Künstlerzeichen, das sich darauf befindet, aber auch gar nichts mehr, als daß sie aus seiner Künstlerwerkstatt hervorgegangen sind. Rembrandt verband eben mit diesen Schülerleistungen einen richtigen geschäftlichen Betrieb. Für Radierungen bestand zu jener Zeit ein großes Interesse, besonders wenn sie mit dem Stempel des damals so schnell berühmt gewordenen Rembrandt in die Welt gingen. Er nutzte diese Gelegenheit aus, um seinen Ruf zu verbreiten und auch um sein Einkommen zu vergrößern. Das hatte vor ihm Raffaello Santi getan, der sich Marcantonio Raimondi und eine ganze Stecherschule dienstbar gemacht hat. Das tat in unmittelbarer Nähe von Rembrandt der berühmte Rubens, der ohne Umschweif eine Stecherschule unterhielt, um aus deren Leistungen Geld zu schlagen und seinen Namen zu einer Zeit, als unsre heutigen Verkehrsmittel noch nicht bestanden, zur allgemeinen Anerkennung zu bringen. Ja, auch van Dyck hat dies getan, denn das rein geschäftliche Unternehmen, jene berühmte Ikonographie, läßt sich mit ziemlicher Sicherheit auf ihn selbst und nicht auf den Anstoß irgendeines Verlegers zurückführen.

Haben wir somit die Gewißheit gewonnen, daß eine sogar ausführliche Bezeichnung, womöglich mit dem vollen Namen und dem Wort „fecit“ statt „invenit“, auf irgendeinem Rembrandtblatt unser Urteil keineswegs binden darf, so wollen wir nun einmal probeweise mit ebendieser Kenntnis als Grundlage an die Bestimmung einiger der frühesten Radierungen gehen.

Die Jahreszahl 1628 tragen zwei Blättchen, B. 354, Brustbild seiner Mutter (S. 42), und B. 352, Rembrandts Mutter von vorn (S. 263). Sie wären also geschaffen, als Rembrandt einundzwanzig Jahre alt war. Aus dem Jahre 1629 folgt sodann das sogenannte Selbstbildnis, B. 338 (S. 1). Weil die Züge Rembrandts auf den Blättchen B. 4 (S. 153) und B. 27 (S. 158) noch jugendlicher aussehen, werden diese beiden auch noch in das Jahr 1628 gesetzt.

B. 354 (S. 42) stellt eins der meisterhaftesten Kunstwerke dar, an dessen Besitz sich die Welt zu erfreuen hat. Wenn wir ganz absehen von der wunderbaren Innerlichkeit der Auffassung, die den Charakter der dargestellten Person uns vorlegt wie ein ausgebreitetes Buch, wenn wir auch die geradezu einzige Kunst der Zeichnung nur nebenbei bemerken wollen, so bleibt uns als Staunenswertestes immer noch das einzigartige Verständnis für die Mittel, für die Sprache der Radierung übrig. Hier ist kein Tasten, kein Versuchen, kein Stammeln! Hier sehen wir nicht, wie so oft, eine verkappte Federzeichnung vor uns. Das Blatt ist unmittelbar aus dem Gefühl für die radierte Linie heraus entstanden, aus dem Bewußtsein, daß hier dem Weiß des Papiers die Hälfte von der Lösung der Aufgabe obliegt, daß die radierte Linie wie keine andre die Kraft der Andeutung besitzt. Wie wunderbar ist das alte durchfurchte Gesicht mit der infolge des Alters weich und schlaff gewordenen Muskulatur veraugenscheinlicht! Mit welcher souveränen Zurückhaltung ist alles ausgedrückt ohne Kraftvergeudung, ohne Verwendung, geschweige denn Anhäufung von überflüssigen Strichen und Strichelchen! Wie zwingend und gleichsam durch Zauberei geben in der

Kleidung die wenigen, fast zu zählenden Arbeiten hier den Eindruck von Stoff, dort von Pelzverbrämung wieder!

Hinter dem Selbstbildnis aus dem folgenden Jahre (S. 1) steckt ein gewaltiger Erfasser, eine zeichnerische Energie, die ungewöhnlich ist. Die Ausführung dagegen ist von einer seltenen Planlosigkeit. In dem Gewirr von teilweise ganz kalligraphischen Linien wechselt Schmächtig und Stark ohne augenscheinlichen Grund ab. Anstatt Locken wiederzugeben, wird der Vortrag selbst gelockt. An der Nase unter anderm haben erst schwache Linien dem Zweck dienen sollen, sie wurden aber dann durch ganz anders geartete verdrängt. Das Gewand ist durchaus unstofflich, und diese nichtssagenden Kratzer beschreiben es gar nicht, sie umschreiben es höchstens in seiner Ausdehnung. Ganz hilflos ist das krause Gekritzel im Hintergrund links. Vor allem trägt das Blatt nicht im geringsten den Charakter einer Radierung, eher den einer Federzeichnung.

Mit diesen beiden Arbeiten verglichen sind die zwei kleinen Bildnisse nichts weiter als bloße Stümperleistungen. Nicht nur daß die äußerste Ratlosigkeit des Neulings aus der Hantierung der Nadel förmlich herausschreit, die Zeichnung ist recht talentlos und die Modellierung mehr als flau; es sind leblose Gummipuppen; es ist kein Fleisch, kein Knochengerüst, kein Stoff an dem, was wir da vor uns haben, zu erkennen.

Diese beiden Bildnisse sollen uns am wenigsten lang aufhalten. Es sind nicht nur, technisch genommen, die ersten lallenhaften Versuche eines Schülers, der Schüler verrät vielmehr auch noch recht wenig Begabung. Sie bilden mit B. 1, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 25, vielleicht auch 319 eine Gruppe von Schülerarbeiten, gerade wie B. 309, 325, 260, 312, 315, 291 eine zweite Gruppe bilden. Hat hier ein und derselbe alte Mann Modell gesessen, so setzte sich Rembrandt bei der andern Gruppe in eigner Person hin. Wir können uns gut vorstellen, daß er seinen jungen Leuten, als er sie das erstemal versammelte, allen mit ein paar Worten die nötigste Anweisung gegeben hatte und nun eines Tages von Kämmerchen zu Kämmerchen ging, selbst also das Modell abgebend. Da die Geschichte ihn langweilte, kam er bald auf die Idee, in besondere Gesichtsausdrücke zu verfallen. Aber was ihm als beinahe überflüssig erschienen sein mag, war für die Anfänger samt und sonders nicht annähernd genug gewesen, und so bezeugen die Arbeiten alle die gleiche Ratlosigkeit der Schüler, was die Anwendung der neuen Mittel anbelangt, wenn sie auch in der Auffassung und dem zeichnerischen Können, je nach dem Talent des einzelnen, voneinander abweichen. Jedenfalls sind sie alle miteinander nicht viel wert, und daß sie etwa von Rembrandt selbst herrühren könnten, werden die wenigsten zu glauben geneigt sein.

Aber auch zwischen B. 354 und B. 338 werden wir wählen müssen. Das erstere ist die unübertreffliche Leistung eines Genies, das in der Beherrschung der Mittel seinesgleichen sucht. Auch aus dem zweiten spricht geniale Begabung, aber wir fühlen sie mehr hindurchleuchten, als daß sie auf der Außenseite sich offenbarte. Es ist die Leistung eines Kraftmenschen, der auf anderm Gebiet bereits Ueberragendes kann, hier aber offenbar sich zum ersten Male versuchsweise vorwagt. Wären die Blätter nun umgekehrt datiert, so wäre es schon schwer, an eine derartige ungeheure Klärung, an einen solchen Fortschritt innerhalb eines Jahres zu glauben. Daß aber ein und derselbe Mensch 1628 dieses Bildnis der Mutter, 1629 dagegen das Selbstbildnis geschaffen habe, möchte man schlankweg für ebenso unmöglich erklären, als daß etwa Rubens in einem Jahr den Kindermord, im darauffolgenden die Kreuzabnahme gemalt haben könnte.

Michael Bernays sagte einmal von Goethe, welche Entwicklung man in ihm auch nachzuweisen vermöge, eines wäre von allem Anfang an dagewesen, die Beherrschung

der Form. Wer sich darüber klar ist, wieviel das sagen will, mag zuerst stutzen: er wird dann aber doch zugeben müssen, daß der Satz nicht zu kühn ist, wenn er einfach an den „Werther“ denkt. Wollen wir annehmen, daß Rembrandt ein gleich ungewöhnliches, fertiges Genie war, so können wir uns zu dem Mutterbildnis von 1628 bekennen. Selbstverständlich fällt dann sofort das Eigenbildnis von 1629 weg und zahlreiche andre Blätter mit ihm!

Aber die Geschichte hat noch einen Haken. Wer sich einmal bis zum Verzweifeln mit dem Feststellen der Aehnlichkeit abquälen will, der braucht nur an Rembrandts gemaltes und radiertes Werk heranzutreten. Die sogenannten Selbstbildnisse, Bildnisse seiner Mutter und seines Vaters, auch seiner Frau, werden ihm genug zu tun geben. Trotz aller Vorsicht und Bedenken, zu denen die Beschäftigung mit dieser Sache uns führt, scheint eins aber doch festzustehen. B. 343 (S. 6) stellt unleugbar dieselbe Frau wie das berühmte kleine Blatt B. 354 dar. Es ist die gleiche hohe Stirn, die gleichen überlegen dreinblickenden und durchdringenden Augen mit den breiten Deckeln, dieselbe leicht gebogene Nase, mit dem festzugekniffenen energischen Mund darunter, das gleiche breite Kinn mit der Vertiefung unter der Lippe. Nur sind Haut und Muskeln hier noch stramm und fest, weil die Frau auf diesem Bildnis etwa fünfzig bis fünfundfünzig Jahre, auf dem andern bereits fünfundsechzig bis siebzig Jahre alt ist. Daß es tatsächlich die Mutter Rembrandts ist, bekräftigen gemalte Bildnisse von ihr, die uns erhalten sind.

Auf dem größeren Blatt trägt sie den Witwenschleier. Rembrandts Vater starb 1630. Das Blatt entstammt also der Zeit um 1631. Das andre müßte demnach etwa aus ihrem letzten Lebensjahr — sie starb 1640 — herrühren. Der Jahreszahl 1628 ist also ebenfalls keine Bedeutung beizumessen! Wir zweifeln um so eher an ihrer Glaubwürdigkeit, da wir nun das an und für sich ansprechende Selbstbildnis von 1629 nicht notwendigerweise fallen lassen müssen. Ferner müssen wir nicht Rembrandt seine Tätigkeit mit einem Geniestreich einleiten lassen, den er kaum je übertroffen und nur zu oft später nicht wieder erreicht hätte.

Es steht somit ziemlich fest, daß wir nicht an die Bezeichnungen der Blätter, auch nicht einmal an die darauf befindlichen Jahreszahlen gebunden sind. Das hat schon W. Schmid ausgesprochen, der übrigens außer mir, der einzige deutsche Fachmann ist, welcher die Notwendigkeit betont hat, viel mehr auszuscheiden, als bisher geschehen ist. Der Leser sieht daraus, daß das ganze schwierige Geschäft der Sichtung und Ordnung dieser annähernd 400 Blatt uns recht eigentlich ohne wesentliche Stützpunkte zufällt. Andrerseits ist gerade diese Sichtung eine der wesentlichsten Aufgaben, die uns bei der Betrachtung Rembrandt'scher Radierkunst, wie sie uns en bloc vorgetischt wird, zufällt.

Dabei müssen wir uns zunächst daran erinnern, daß es sich nur darum handeln kann, Rembrandts Urheberschaft in einem gewissen, ganz beschränkten Sinn, auszuschalten. Als geistige Kraft steht er ja unbezweifelt hinter allen Blättern, soweit es sich nicht um Fälschungen oder ganz fremde Dinge handelt. Aber als solche steht er ja schließlich auch hinter, sagen wir wenigstens den Jugendarbeiten, von Bol, Vliet, Lievens und anderen Arbeiten, die überhaupt nicht in sein Werk mit eingereiht werden. Was uns allein interessieren kann und was von Wichtigkeit ist, ist der Versuch, aus den annähernd 400 Blatt jene auszuscheiden, die er nicht tatsächlich mit seiner eigenen Hand radiert hat, die also nicht seine ipsissima lingua vorstellen.

Dieser Absicht ist zunächst eine chronologische Anordnung dienlich. Diese hat, wie schon angedeutet, ergeben, daß ein solches Neben- und besonders Nacheinander, wie die Gesamtzahl der beiläufig 400 Blatt es mit sich bringt, einfach unmöglich ist, Gewiß ist ein Künstler nicht immer auf gleicher Höhe, und ein Wurf gelingt ihm besser

als der andere. Aber mag die Linie seiner Entwickelung zittern, so ist sie doch nie ein krauses, grobes Zickzack. In der Radierung gibt es technische Sachen, die zu erlernen sind, und was man einmal erlernt hat, das vergißt man nicht wieder. Das Kind, das sprechen kann, fängt nicht einmal plötzlich wieder zu stammeln an: wenn es „April“ sagen kann, verfällt es nicht wieder in „Apjil“. Aehnlich ist die Konvention der Radierung eine Kunst, in der Sachen, z. B. das Vermögen, den Stoff anzudeuten, gelernt werden können, und wenn einmal gelernt, nicht wieder vergessen werden.

Ein fernerer, wichtiger Gesichtspunkt ist die Erwägung, daß der große Künstler sich nicht wiederholt. Wenn wir bei einem Gemälde, das Dürer zugeschrieben wird, eine Figur eines graphischen Werkes kopiert finden, so gilt das doch ohne weiteres als Beweis, daß das Bild nicht von ihm herrühren kann. Denn Dürer und auch Rembrandt hat es wohl gereizt, einem Gedanken immer wieder neue Formen zu geben, aber die einmalige Form nun mehrmals auszuschlachten, widerspricht dem Wesen des Schöpferischen überhaupt. Wenn das unbestreitbar erscheint, so fallen damit alle die ausführlichen Wiedergaben seiner Oelgemälde, die Bartsch in Rembrandts Oeuvre aufzählt. Er mag einmal, wie in der Kreuzabnahme (erste Platte), ausprobiert haben, wie die gemalte Form sich graphisch ausnehmen würde (im übrigen wissen wir nicht, inwieweit sich beide genau decken), aber dieses peinliche Kopieren eigener Gemälde ist bei ihm eigentlich ein Ding der Unmöglichkeit. Man denke sich den psychologischen Vorgang: ein Meister, der uns doch wahrlich Beweis genug von seiner unerschöpflichen Gestaltungskraft gegeben hat, soll vielemal mit dem geduldigen Fleiß des mittelmäßigen Reproduzenten die langweilige Kopistenarbeit durchgeführt haben!

Endlich schließt Genie wohl Vielseitigkeit ein, aber Gegensätzlichkeit aus. Gelegentlich, und das auch nur bei den Künstlern zweiten Ranges, wie Maes, gibt es einen Bruch in der Entwickelung, aber ein unstetes Hin und Her findet man nie. Ein Künstler geht nicht heute von der Farbe, morgen von der Linie, dann wieder im bunten Durcheinander vom Gedanken aus: er ist nicht abwechselnd einmal Delacroix, dann Ingres, dann Doré. Solche unlösbare stilistische und Auffassungswidersprüche finden sich aber im „Oeuvre“ Rembrandts, wie es Bartsch feststellte, vor, und die können nicht ignoriert werden. Wenn dabei das eine oder andere schöne Blatt weichen muß, muß man eben nicht vergessen, daß Rembrandt nicht der einzige große Holländer des siebzehnten Jahrhunderts war.

Mit alledem bleibt als beinahe wichtigster Prüfstein der Eigenhändigkeit das genaue Studium der rein technischen Fragen.

Es sei mir noch erlaubt, das Vorgebrachte an ein paar Beispielen zu belegen. In der Landschaft mit den drei Hütten (B. 217, S. 86) bricht — nur auf dem ersten Zustand ist es wirklich erkennbar — die Kaltnadelarbeit an den Bäumen unvermittelt und unharmonisch aus der radierten Arbeit heraus. Das widerspricht der Rembrandtschen Empfindung und ist auch bei einem andern anerkannten Blatt in dieser Weise nicht zu sehen. Wer sich natürlich mit dem Ausruf: „Nun, da hat er es eben dieses eine Mal so gemacht!“ zufrieden gibt, der steht schließlich auf keinem besseren Standpunkt als jener, der das Blatt nicht aufgeben will, weil es im übrigen „zu schön“ ist. Derjenige, für den aber Tatsachen überhaupt ihren Wert haben, ist nicht so leicht fertig.

Die Hamburger Zeichnung von Christus am Oelberg (Lippmann 134) zeigt dieselbe Raumanordnung der Hauptgruppe wie die Radierung B. 75 (S. 174). Die drei Schlafenden (namentlich der Hockende) sind anders angeordnet, aber im einzelnen die gleichen; durch den Strich in der Mitte der Zeichnung ist die kleine Terrainerhöhung oben angegeben: schließlich sind noch gemeinsame Punkte im Hintergrund und der Architektur

vorhanden: kurz, wer die Radierung schuf, hat die Zeichnung gesehen. Die Beurteilung der gegenseitigen Abhängigkeit wird jedenfalls von der Fähigkeit Rembrandt, im allgemeinen künstlerisch nachzuempfinden, bestimmt. Mir erscheint es unmöglich, anzunehmen, daß Rembrandt selbst sich in dieser Weise kopiert habe, wobei er, nebenbei bemerkt, die eigene Gruppe gegenseitig genau auf das Kupfer kopiert haben müßte. Denn die Radierung ist eine Verschlechterung: dort ist die Figur Christi überwältigend, die auf der Radierung viel schwächer im Ausdruck, gedreht, ja fast etwas geziert. Dort eine einfache, breite und sich ganz natürlich entfaltende Komposition; hier eine ins Viereck gezwängte und durch die notgedrungene Umlegung der Schläfergruppe nach links zerrissene Komposition. Recht wohl aber leuchtet es einem ein, daß die Radierung die Arbeit eines talentvollen, wenn auch unerfahrenen Schülers sein könnte, dem Rembrandt seine eigene Zeichnung überließ, mit der Weisung, sie frei zu verwerten.

Einen ganz unlösbaren Widerspruch birgt das Blatt „Der Zeichner nach dem Modell“ (B. 130, S. 56) in sich. Ein Schöpfer hat nimmer oben so und unten so auf ein und derselben Platte gearbeitet. Auch der untere Teil bietet schließlich nur eine ziemlich geistlose Umsetzung der Werte, die sich auf der Londoner Zeichnung (Lippmann 110) vorfinden. Der obere, „ausgeführte“ Teil, aber ist von grenzenloser Oede, im kleinlichsten Reproduzentenstil gehalten, die reinste Photogravüre. Es widerspricht überhaupt völlig der Schaffungsweise des Malerradierers, — im Gegensatz zum Stecher oder auch Reproduzenten —, derartig fleckenweise vorzugehen. Denn jener komponiert und arbeitet im wesentlichen erst auf der Platte und muß über das Ganze Uebersicht behalten, diese benutzen vorher vollendete Zeichnungen und Pausen und können daher leicht in ihrer Arbeit fleckenweise vorwärtsschreiten. Wenn wir also auch annehmen wollten, daß die ganze Platte ursprünglich so aussah wie jetzt noch die untere Hälfte, und sie in ihrem ursprünglichen Zustand Rembrandt zuschreiben wollten, so kennzeichnet sich auf alle Fälle der „ausgeführte“ obere Teil als die Leistung eines jener Geister, unter denen auch van Dyck zu leiden hatte, und die in der Kunst wie in einem Testament nur die schonungsloseste Gründlichkeit, an der niemand mehr deuteln kann, verehren.

Ebensolche haben auch den Sylvius (B. 280, S. 235) verhunzt. Man vergleiche doch einmal unbefangen die Londoner Zeichnung (Lippmann 121) mit dieser Radierung. Dort eine fabelhafte Unmittelbarkeit, eine sprechende Gebärde, die innerhalb der Grenzen der höchsten Kunst das Bildnis zur lebenden Tatsache macht; hier ein alberner Kalauer. Auf der Zeichnung werfen die Figur und die Hand den Schatten, wie er natürlich ist; was für eine geschmacklose Spielerei ist aber auf der Radierung daraus geworden! Und dieser unangebrachte Witz kann nicht etwa einem Versehen oder einer Augenblickslaune entsprungen sein, denn er ist mit sorgfältigen, zahllosen sauberen Strichelchen in zeitraubendster Weise angelegt worden. Das kann einfach nicht der großzügige, geniale Meister, der die Predigt Jesu, das Hundertguldenblatt, den Christusknaben unter den Schriftgelehrten schuf, verschuldet haben. Das wäre ebenso unerklärlich, wie daß der mehr vom plastischen Gefühl eingegebene, in der Modellierung unendlich weitgehende Vortrag des Blattes von der nämlichen Hand herrühren könnte, die uns den blinden Tobias, den Jesusknaben vom Tempel heimkehrend, den Asselijn schenkte. Man ist nicht in einer Haut Stauffer-Bern und Legros zugleich — um die Lage recht drastisch darzustellen.

Wer die vorgebrachten Gesichtspunkte nicht überhaupt als irrige verwirft, wird sie auch für Rembrandt gelten lassen müssen. Er dürfte dann auch nicht länger sich völlig seinem Gefühl oder der Gewohnheit überantworten, und er wird sich bald davon über-

zeugen, daß die Sichtung des Bartschschen Rembrandtwerkes mit der Abstoßung von den miserabeln oder auch nur recht minderwertigen Arbeiten keineswegs erledigt ist, sondern daß weit mehr, ja sogar ästhetisch wertvolle Blätter ausgeschaltet werden müssen.

Zu dem Versuch einer solchen Sichtung befähigt ist allerdings nur der Fachmann, der eine genaue, intime Fühlung mit der Schwarz-Weiß-Kunst, mit ihren äußeren Bedingungen und innerem Stil, gewonnen hat. Ein Verständnis für Rembrandt den Künstler allgemein genommen oder Rembrandt den Maler genügt allein nicht im mindesten. Jene Kritiker eines solchen Versuchs, die wahrscheinlich nicht einmal eine geätzte von einer mit der kalten Nadel geschnittene Linie unterscheiden können, sollten lieber schweigen; sie geben sich nur Blößen.

In dem vorliegenden Band habe ich einen solchen Versuch gewagt. Er ist keineswegs leichtfertig gemacht, und doch erwarte ich nicht, daß er die Tradition leicht überwinden werde. Die Aufgabe ist ungeheuer schwierig, und ich bilde mir keineswegs ein, daß ich genug vermag, um sie unfehlbar zu lösen. Aber zwei Gesichtspunkte haben mich bewogen den Versuch gerade in diesem populären Buch anzustellen.

Die erste Abteilung enthält, glaube ich, nur ganz unangezweifelte Werke Rembrandts. Freilich fällt es einem manchmal jetzt schon schwer das zu glauben, angesichts dieses Neben- und Nacheinanders. Jedenfalls schelte man mich nicht wegen allzu großer Strenge im Ausscheiden! Ich glaube, es ist von allergrößtem Nutzen, gerade dem Laien eine solche chronologisch geordnete Reihe zweifellos echter, eigenhändiger Werke zusammenzustellen. So erhält er ein festumschriebenes Bild, das ihm die Größe dieses Meisters der Nadel klar vor Augen stellt und an dem nicht zu rütteln ist.

Wenn ich zu rücksichtslos verfahren bin und echte Blätter in die zweite Abteilung verbannt haben sollte, so ist das nicht so gefährlich, als wenn ich ein unechtes in die erste mit eingeschlossen hätte. Möge ein jeder Leser des Buches die Sache selbst vornehmen und an der Hand der Kenntnisse, die sich auf den ersten Teil des Bandes gründen, das Urteil, das über die Blätter des zweiten Teils gefällt wird, nachprüfen. Wenn sich nur ein Bruchteil der Leser zu dieser Aufgabe bequemt, so habe ich mit meiner Anordnung tausendfach mehr Nutzen angeregt, als wenn ich — aus Furcht vor etwaigen eigenen Versehen — auf die Zweiteilung des Buches verzichtet hätte.

Freilich kann ein jeder für sich hier die Sichtung nur vorläufig vornehmen: zu irgend etwas Endgültigem benötigt er die Originale, und zwar durchgehends die frühen Zustände der Platten. Denn Schüler, Nachfolger und Kunstjünger späterer Jahrhunderte haben die Mehrzahl von Rembrandts Platten überarbeitet und entstellt. Gerade die veränderten, späten und verschlechterten Abdrücke sind aber die gewöhnlicheren. Für die Aufgabe ist W. v. Seidlitzs Verzeichnis unentbehrlich, das nur in der Ausscheidung von zweifelhaften Werken nicht so weitgeht wie vorliegendes Buch.

Eine einigermaßen endgültige Lösung der Frage auf Echtheit dürfte überhaupt erst dann in Aussicht stehen, wenn, wie Seymour Haden es forderte, eine Vereinigung von Forschern, Sammlern, Künstlern, ja selbst Kunsthändlern — damit auch jeder Standpunkt zur Geltung kommt — zusammenträte, um das ganze Werk planmäßig von den wenigen unverrückbaren Anhaltspunkten aus, die wir haben, durchzunehmen. — —

* * *

Im allgemeinen hat es sich gezeigt, daß Rembrandt, wie es ganz natürlich ist, mit kleinen Charakterköpfen und Bildnissen, dann auch mit einzelnen Volkstypen anfing. Es treten darauf kleine Genrebilder in den Kreis der Darstellungen ein, und nach einer Weile beginnen die ernsteren, religiösen Blätter. In der mittleren Zeit treffen wir auf

einmal die Landschaften in merkwürdiger Stärke neben den Bildnissen seiner Freunde an. Seymour Haden hat daraus geschlossen, daß Rembrandt nach dem Tod der Saskia von seinem Freund Six auf dessen Landhaus geladen wurde, wo er Trost und Fassung finden sollte. Rembrandt habe von dort die vielen Landschaften und einige der wichtigsten Bildnisse geschaffen. In dem letzten Jahrzehnt entstanden die gewaltigen großen und inhaltsreichen Kompositionen, je gehaltvoller, je schwerer das Schicksal auf dem Meister lastete.

Die frühen Blätter sind alle geätzt, in reiner Linienarbeit. In der mittleren Zeit hat Rembrandt in ausgiebiger Weise die Aetzarbeit durch die kalte Nadel ergänzt. Um die Tonwirkung der Blätter zu verstärken, nahm er endlich den Grabstichel noch zu Hilfe. Manche der Hauptblätter seiner letzten Periode sind ausschließlich mit der kalten Nadel — also durch Ritzen mit der Nadel in das blanke Kupfer ohne irgend welches Aetzen — hergestellt. Von allen graphischen Verfahren erwirbt die Kaltnadelradierung sich am leichtesten die Zuneigung der Künstler, weil sie vielleicht am freiesten ist. Es ist etwas Ungebundenes, Rhapsodisches an ihr, das sich der wechselvollen Stimmung einer Künstlerseele, dem Aufflackern und Abspannen ihres Wunsches am schmiegsamsten anpaßt. Rembrandt kam sie zumal auf halbem Wege entgegen, als er es darauf absah, sein wunderbares eignes Edelreis in der Malerei, das berühmte Helldunkel, auf die Radierung zu pfropfen. So prachtvoll es sich auch hier entfaltet hat, so muß man doch nicht vergessen, daß Rembrandt es nicht durch eine innere Kultur aus dem alten Stamm entwickelte, sondern daß er dieses Helldunkel eben aus der Oelmalerei hinübergepflanzt hat. Rein stilistisch genommen sind die Radierungen seiner Jugend und solche, bei denen er deren Grundsätze beibehält, vielleicht doch die vorzüglichsten. In ihnen geht jedenfalls das Mittel vollständig in dem Werk auf: er verwertet es, wie es sich von selbst hergibt, und erschöpft es, ohne ihm Gewalt anzutun. Ueberall spricht die Linie frei und selbständig ihr Wort. Da sie nicht zu beschreiben hat — weil sie der Farbe entbehrt, die allein für uns ein Ding überzeugend naturähnlich macht —, sondern nur andeuten, unser geistiges Auge zur Weiterbildung anregen soll, entspricht sie ihrer Aufgabe um so besser, je offener, im einzelnen verfolgbarer, sie vor uns daliegt. Später häuft Rembrandt die Striche manchmal in einer Weise, daß die Linie ihre Selbständigkeit verliert und sich zu Tonflächen verbindet. Damit nähert sich die Wirkung äußerlich genommen wohl etwas der Natur, denn die Natur tritt uns nicht in Liniengestalt, sondern als Fläche vor Augen. Aber das kommt einem stilistischen Mißgriff gleich, denn jetzt stellen wir unwillkürlich den Vergleich mit der Natur an — was uns, solange es sich nur um die reine Linie handelte, nicht einfiel —, und jetzt erst verspüren wir, daß das eigentlich Naturähnliche, die Farbe, fehlt, die wir bei den früheren reinen Linienradierungen gar nicht vermißt hatten. Wenn wir daher einen stetigen Fortschritt in dem Werk des großen Meisters empfinden und die Blätter seiner reifen Zeit uns in viel stärkerer Weise ergreifen als die frühen, so müssen wir uns darüber klar bleiben, daß dies zutrifft, weil der Künstler als Zeichner, als Erfasser reifer geworden ist und weil sein Schicksal den Menschen in ihm, der sich so wunderbar in den Werken widerspiegelt, vertieft hat, nicht aber, weil etwa die Radierungen im Stil vortrefflicher geworden wären.

Wenn man bei einem Rembrandt überhaupt ans Abwägen gehen darf, so wird man vielleicht unter den verschiedenen Klassen von Gegenständen, die er behandelte, die eigentlichen und ausgesprochenen Bildnisse am ehesten kritisch ansehen. Vielleicht steht man etwas unter dem Eindruck der Werke seines großen Zeitgenossen, des Anthonis van Dyck, der die Aufgabe, Bildnisse zu radieren, in einer künstlerisch unvergleichlichen

Weise gelöst hat. Das Eigentümliche in der van Dyckschen Bildnisradierung, vermöge dessen sie so einheitlich und überzeugend wirkt, ist der Umstand, daß dieser Künstler dem Zweck seines Werkes in so einziger Weise Rechnung getragen hat. Er sollte ein Bildnis schaffen und das hat seine Auffassung sowie seine Technik allein bestimmt; diesem Wunsch paßten sich beide, mögen sie auch noch so künstlerisch geblieben sein, an. Bei Rembrandt haben wir hingegen fast immer die Empfindung, als ob sich nicht die Mittel dem Endziel, sondern diese den Mitteln, oder besser gesagt der äußerliche Vorwand einem inneren, unterordnen mußte. Es kommt ihm seltener darauf an, einen bestimmten Menschen darzustellen, als durch das Bildnis dieses Menschen eine besondere künstlerische Frage anzuschneiden. Der Clement de Jonghe (S. 97) bildet vielleicht die glänzende Ausnahme hierzu, aber schon der prächtige Asselijn (S. 76 u. S. 77) ist mehr — und weniger — als ein Bildnis. Der Ausgangspunkt für dieses Blatt war offenbar das dekorative Gegenüberspiel von samtenem Schwarz und leuchtendem Weiß. Das wird allein schon durch die Tatsache bewiesen, daß Rembrandt im Verlauf seiner Beschäftigung mit dieser Platte den erst teilweise bedeckten Hintergrund ausgeschliffen hat, damit seine Absicht, eben dieser künstlerische Gegensatz von Schwarz und Weiß, blendender zur Schau käme. Das schöne Selbstbildnis (Titelbild), auf dem er, am Fenster zeichnend, zu sehen ist, will gleichfalls in erster Linie nicht den Menschen, sondern vor allem das Auflösen von Licht und Dunkel des Innenraums, in ein Gewebe von gebrochener Helligkeit und durchleuchtetem Schatten vergegenwärtigen. Die tiefgestimmten Töne der Natur, die das gewöhnliche Menschenauge auf Grund unsres Wissens und unsrer Erfahrung in so merkwürdiger Weise heraufschraubt, will Rembrandt in diesem Blatt veranschaulichen. Eine eigentliche Absicht, der Welt ein Konterfei von sich selbst zu geben, hat er gar nicht und er scheint sich nicht einmal mit der Aehnlichkeit besonders abgemüht zu haben. Vollends so ein Blatt wie der berühmte Six (S. 75) läßt sich kaum noch als Bildnis auffassen. Das kleine Gesicht des herabblickenden Dargestellten, dem man nicht einmal in die Augen sieht, ist nicht scharf erfaßt und verschwindet im Aufbau des ganzen Bildes. Die Radierung stellt eher das wunderbare Bildnis eines Innenraums dar, in dem das Spiel des Lichtes infolge der Staffierung mit einer menschlichen Figur noch reizvoller und abwechslungsreicher geworden ist. Bei manchen der übrigen Bildnisse endlich möchte man meinen, daß es den Dargestellten durch nachdrückliches Anbringen ihrer Wünsche doch gelungen wäre, Rembrandt etwas unfrei zu machen. Jedenfalls sind die Blätter, vielleicht infolge der Sucht, das Bildnis recht ähnlich zu bringen, weitergeführt und schwächlicher in der Haltung als die übrigen Arbeiten des Meisters. Sie erinnern gelegentlich an das Aussehen von Gemäldereproduktionen.

Weit packender und ansprechender als die Bildnisse wirkt auf uns die große Reihe herrlicher Landschaften, die Rembrandt radiert hat. Um sie richtig zu schätzen, mag man zurückblicken und auf die straffen, ängstlich gefügten, vedutenhaften Blätter seiner Vorgänger weisen. Dann erkennt man, daß er überhaupt erst die Landschaft zum Höhepunkt gebracht hat als den durch die Kunst verklärten Vorwurf, der es nicht nötig hat, irgendwelche topographische oder romantische Momente in Anspruch zu nehmen. Man mag aber auch nach vorwärts blicken und sehen, wie die neu erstandene Radierung, die zuerst wieder in England ihr Haupt erhob, sich unmittelbar an diese Seite von Rembrandts Kunst anschloß und bis zum heutigen Tage die Verbindung kaum gelockert hat. Sie fühlt, daß er hier unübertrefflich, makellos gesprochen hat, und sie ist zu klug, von den rechten Pfaden, die er wies, abzugehen, nur um anders zu sein als er. Denn es lassen sich nur andre Wege auffinden, nicht aber auch zugleich bessere.

Kaum eine zweite Aufgabe kann so schwer zu lösen sein als diejenige, den Eindruck, den man vor der Natur stehend erhält, nun mit der spitzen Nadel festzuhalten. Es bedurfte der Eingebung des Genies, das ein noch nie dagewesenes Etwas, die Linie, wie mit Zauberschlag erfand; die Linie, die mit dem einzigen Zug Farbe, Raum, Luft und Licht anzudeuten vermag. Solange man mit diesem Etwas, mit dieser Linie, zu beschreiben versuchte, mußte man jämmerlich Schiffbruch leiden, denn dazu gab sich die Linie überhaupt nicht her und die unendliche Vielfältigkeit der Natur ließ sich wiederum auch nicht erschöpfend beschreiben. Schauen wir uns Rembrandts Ansicht von Amsterdam (S. 41) oder Das Landgut des Goldwägers (S. 93) an, so sehen wir nirgends den Versuch, das Laub, die Felder, die Gräser und Büsche, die Bauten und Gewässer zu beschreiben, noch das Bestreben, erzählend ihre Eigenart klarzulegen. Es entsteht ein Wald vor unserm Auge und doch umschreibt keine Linie die Gestalt auch nur eines einzigen Blattes oder eines Baumstammes. Wir erblicken wogende Kornfelder und doch keine einzige gebogene Linie, die der Form eines halbumliegenden Halmes etwa entspräche. Nicht einmal den wenigen Umrissen, die die Natur als Begrenzung des einzelnen Gegenstandes bietet, folgt die Linie. Und doch bannt sie das Bild einer Landschaft auf das Papier mit einer Unmittelbarkeit, an die überhaupt keine zweite menschliche Tätigkeit heranreicht. In dieser spärlichen Linie liegt die Zauberkraft der Andeutung, welche nicht nur die Gestalt des einzelnen Gegenstandes, welche auch noch seinen Platz im Raum und die ihn umgebende Luft veranschaulicht. Zwei zarte Strichelchen, ein halbmillimeterbreiter weißer Raum dazwischen erwecken eine Vorstellung von meilenweitem Gelände ebenso bestimmt und klar, als jene, die wir bekämen nach stundenlanger tatsächlicher Durchwanderung der Strecke.

So hat in der Hand dieses Meisters ein Mittel von kärglicher Einfalt, die Linie, eine Gewalt und eine Kraft bekommen, die geradezu unbegrenzt sind. Der kleine schwarze Strich kann alles, was die vielfältige Hantierung des Malers zu erreichen vermag, und noch mehr, ja, kann selbst über die scheinbar schrankenlose Macht des Dichters hinaus.

In diese Kunst der Linie, in diese Kunst der Andeutung hat Rembrandt nun noch einen dramatischen Reiz eingeführt durch die Gratverwendung. Der Grat in den Landschaften dient nicht eigentlich der Aufgabe, die Stofflichkeit oder gar die Farbigkeit zu erhöhen. Sie bringt nur eine Pointierung von verschiedenen Flecken auf jeder Radierung. Auf diese Art entsteht ein gewisser Rhythmus, jedesmal ein andrer und einer, der sich der Stimmung des Blattes anschmiegt. Er ist der Träger der künstlerischen Komposition. Daß es nur auf diesen Rhythmus ankommt, beweist schon die Tatsache, daß der Grat nicht etwa bei den gleichen Gegenständen auf dem Blatt wiederkehrt, daß er also nicht an das Stoffliche gebunden ist. Durch ihn belebt Rembrandt seine Zeichnung wie der Klavierspieler seine Melodie phrasiert. Durch ihn erhalten Landschaften wie Die Hütte hinter dem Plankenzaun (S. 60), Die Landschaft mit dem Turm (S. 82), jene mit dem Milchmann (S. 85), Die Landschaft mit dem viereckigen Turm (S. 87) ihren persönlichen Klang.

In der berühmten Landschaft mit den drei Bäumen (S. 61) hat Rembrandt dieses dramatische Moment förmlich zu einer tragischen Katastrophe gesteigert. Da besteht ein wahrhafter Kampf zwischen dem Licht und dem Dunkel, und wir treten hinzu in dem Augenblick des Höhepunktes, als es noch unentschieden steht, wer von beiden zum Sieger erkoren ist. Dieses wunderbare Blatt kann man stundenlang betrachten, ehe man es ganz erfaßt hat, und an ihm kann man sich einen Begriff von der Entstehung des Kunstwerkes überhaupt bilden. Anfangs packt es uns so unwillkürlich, daß man

es fast als eine natürliche Offenbarung empfindet. Dann aber geht einem langsam die eine Abweichung von der Natur nach der andern auf. Wie fast bei keiner zweiten Arbeit kann man, obgleich man ja das Vorbild selbst nicht zur Hand hat, verfolgen, wie hier der Künstler das einzelne umschuf, um es in ein bestimmtes Verhältnis zum andern zu bringen, wie er die wirkliche Landschaft, die er vor Augen hat, gleichsam nur als die Klaviatur betrachtet, von der er sich eine Reihe von bestimmten Tasten heraussuchte und sie dann zum mächtigen Akkord anschlug.

Das, was unserm Zeitalter, dem die historischen Kenntnisse so schwer in den Gliedern liegen, fehlt, ist natürlich allen großen Künstlern der früheren Jahrhunderte gemein. Sie zeichnen sich alle durch eine naive Einfalt und schlichtere Naturliebe aus. Aber gerade an Rembrandt dies zu erkennen, mag manchem unter uns etwas schwer fallen. Es liegt ein Schein von Fremdländischem über seiner Kunst, woraus man auf eine abenteuerliche Phantastik schließen möchte. Das ist aber nur ein Schein; im Grunde genommen herrscht hier nüchterne Wahrheitsliebe vor wie bei den andern Meistern auch, die sich viel alltäglicher geben. Das Amsterdam Rembrandts war eben eine Weltstadt mit einem bunten Leben, in dem die Boten aus aller Herren Länder zusammentrafen, ein geschäftlicher und geistiger Maelstrom, der vom treibenden Gut fernster Kulturen etwas in seinen Strudel zog. Diese Farbenfreudigkeit reizte Rembrandt, das erkennen wir aus seinem radierten Werk, wie wir es schon aus seinen Gemälden erkennen konnten. Aber wir müssen seinen Gesichtswinkel verstehen lernen und ihm nicht Unrecht widerfahren lassen. Es ist nicht die kindliche, um nicht zu sagen kindische Freude des Ungebildeten an dem noch nie Gesehenen, an dem Feiertäglich-Theatralischen, die er empfindet. Ihm sind diese orientalischen Gestalten ebenso reales Leben wie der nächstbeste gewöhnliche Mijnheer, der neben ihm herlief. Aber es ist erhöhtes, angestrengtes, gesteigertes Leben, und das zieht ihn an. Daher malt und radiert er sich selbst öfters in diesem Aufputz. Nicht aus blöder Eitelkeit oder Vergnügen an der Mummerei, sondern weil es soviel wie Starkauftragen, Starkempfinden, eine konzentrierte Betonung der Wirklichkeit bedeutet. Daher radiert er den Perser (S. 10), daher zeichnet er die Bettler in grotesker Kleidung; nicht aus dem Behagen des Karikaturenzeichners heraus, der uns überrumpelt, sondern aus dem Sehnen des Mitleidenden heraus, der innerhalb der Wirklichkeit um ihn herum nach dem intensivsten Leben sucht. Und wie merkwürdig viel weiß er in einer solchen Erscheinung zu sehen, das dem zögernden, unklaren Blick des Alltagsmenschen verhüllt blieb, bis Rembrandts Kunst den Lichtschein drauf warf, der es auch ihm erhellte! Die Pfannkuchenbäckerin (S. 18), Die Bettlerfamilie an der Haustür (S. 81), Der große Rattengiftverkäufer (S. 11) sind Dramen, die ungeschrieben blieben, vielen tausend Augenpaaren zum Trotz, bis daß er sie sah. Dann entstand eben solch ein Bild wie Der Rattengiftverkäufer, und es wurde aus einem Nichts diese merkwürdige Mischung von elender, kranker Not mit unehrlicher Verschlagenheit, tiefster Unterwerfung mit zäher Aufdringlichkeit, niedrigem Trachten und gespreizter Grandezza. Da, wo andre nur eine unangenehme Augenblicksempfindung hatten, erblickte Rembrandt ein Menschenlos.

Unbefangen und wahr ist Rembrandt selbstverständlich auch in der Hinsicht, daß er ein „Schön" und ein „Häßlich" in der Kunst nicht kennt. Gerade das ist der wunde Punkt für das Laienurteil unsrer Zeit, wenn wir auch gegenüber der letzten Generation schon wieder Fortschritte zu einer klareren Scheidung zwischen Kunst und Natur gemacht haben. Auf dem Blatt Abraham, die Engel bewirtend (S. 136) sind diese letzteren keineswegs angenehme Erscheinungen; Petrus und Johannes auf dem Blatt, in dem sie, vor dem Tempel Kranke heilend, dargestellt werden (S. 147), haben als Menschen

nichts Anziehendes an sich; und nun gar die nackten Männer und Frauen Rembrandts, die radierten ebenso wie die gemalten, werden am allerwenigsten den Wunsch nach einer näheren Bekanntschaft mit dem lebenden Volk aufkommen lassen. Das durch seine Raffaelschwärmerei und andern äußerlich-idealen Kultus angekränkelte neunzehnte Jahrhundert hatte für all diese Bilder nur den Ausruf: „wie häßlich!", und ein so berühmter Mensch wie Ruskin konnte sich mit Abscheu von Rembrandt „wegen seines niedrigen Zuges zum Gemeinen" wenden. Rembrandt selbst wäre diese Beschuldigung absolut unverständlich vorgekommen. Wenn einer von ihm verlangt hätte, er solle bloß Stilleben oder bloß Tiere malen, hätte er wahrscheinlich gelächelt. Hätte aber jemand den Wunsch nach nur „schönen" Bildern ausgesprochen, er wäre wohl verdutzt verstummt. Für Rembrandt bestand die Kunst in dem Ausdruck einer persönlich empfundenen Wahrheit. Wahr kann man jedem Ding der Natur gegenüber sein, wenn man nur sich selbst gegenüber wahr bleibt. Welches Ding hätte auch unter diesem Gesichtspunkt mehr Ansprüche zu erheben als ein andres! Und da es somit überhaupt nur auf die Person und die Wahrheit ankommt, so ist es das „Wie", das im Kunstwerk den Ausschlag gibt. Ruskin aber und die Förderer des „Schönen" klammern sich an das „Was". Sie vollenden dabei einen unerlaubten Gedankengang. Sie springen von der Kunst hinüber zur Natur und verwirklichen sich das, was sie geschildert bekommen haben. In der Tat, im Leben möchte man den Modellen zu diesen Engeln, diesem Johannes und Petrus, dieser Diana und badenden Susanna nicht begegnen, Hier handelt es sich ja aber auch gar nicht um die lebenden Modelle, sondern um das Kunstwerk, und wir haben kein Anrecht auf die Gedankenassoziation, die uns unangenehme Empfindungen in Erinnerung bringt. Die Kunst und die Natur sind zwei verschiedene, oft entgegengesetzte Dinge. Das was Rembrandt als Genie von selbst gelang, was übrigens seinem ganzen Zeitalter noch verhältnismäßig leicht fiel, müssen wir uns alle wieder zu erringen suchen; nämlich, unser genießendes Auge einzustellen, in der Natur auf „schöne" und „häßliche" Menschen, in der Kunst auf „gute" und „schlechte" Werke.

Außer den bereits bei der Landschaft betonten rufen zwei künstlerische Gaben Rembrandts, die sich in seiner Radierung offenbaren, die allergrößte Bewunderung hervor. Die eine ist seine Meisterschaft in der sparsamen Haushaltung mit seinen Mitteln. Zu welcher Andeutungsfähigkeit ist seine Linie gestiegen, wie kühn weiß er einen Teil der Platte in fast nichts ausklingen zu lassen! Das zeigt sich schon im Blinden Tobias (S. 95) — nebenbei ein unfaßbares Glanzwerk der Zeichnung und Charakterisierung —, auf dem die fast zu zählenden Striche gleich den wohl abgewogenen Worten eines Sprachmeisters ein jeder treffend erzählt und auf dem rechts unten die Arbeiten, äußerlich gemessen, fast in nichts zusammenschrumpfen, dabei doch mehr sagen als manch ellenlange Beschreibung. Das verfolgt man noch besser in der Darstellung im Tempel (S. 35), im Triumph des Mardochäus (S. 84), in Jesus erscheint den Jüngern (S. 120) und am allerbesten in den beiden unerreichten Darstellungen des Jesusknaben unter den Schriftgelehrten (S. 99 u. 117). Es ist fabelhaft, wie Rembrandt das richtige Gefühl dafür, wo er innehalten müsse, damit die Platte nicht etwa leer und lückenhaft aussähe, nie verlassen hat.

Die zweite Gabe ist jene phänomenale Kraft, mittels des Lichtes zu komponieren. Sie zeigt sich schon einmal in den Nachtszenen, in der dramatischen Kreuzabnahme (S. 123) und der blitzenden Darstellung im Tempel (S. 122), dann in der Anbetung der Hirten (S. 100), auf der alle die weißen und helleren Punkte gleichsam zur Lichtquelle, zum künstlerischen Mittelpunkt der Platte hinweisen und hinstreben. Noch reiner zeigt sie sich

aber in Radierungen wie dem Triumph des Mardochäus (S. 84) und dem Petrus und Johannes an der Pforte des Tempels (S. 147). Die Platte selbst wird bei diesen Arbeiten durch ein Oval des berühmten Rembrandtschen Helldunkels eingefaßt, das den Ausgangspunkt der Komposition bietet. Es ist nicht durch die Naturvorlage erklärt, geschweige denn bedingt, sondern im Gegensatz zu einer etwa natürlichen Beleuchtung von Rembrandt willkürlich angewendet worden, um dadurch den Aufbau und das Heraustreten seiner Figuren zu betonen. Auf der Kleinen Predigt Christi (S. 102) wiederum läßt er einen das Auge gebietenden weißen Fleck unter Christus stehen, auch wieder lediglich der Komposition halber, um auf diese Weise ebenso ungezwungen wie nachdrücklich das ganze Interesse auf die Hauptfigur zu lenken. Das ist die Kunst, die vom Können herkommt, die mit dem Baumaterial, welches die Natur bietet, wie ein Allmächtiger spielend schafft und noch nie Dagewesenes, schier Unmögliches zu einer überzeugenden Wahrheit münzt. Aber es erfordert auch Mitarbeit unserseits, diese Größe zu erkennen, diesen Genuß uns selbst zu verschaffen. Wir müssen tiefer in die Werke hineindringen, sie länger betrachten, als bloß dazu genügt, um zu erfahren, was dargestellt wird und in welchem äußerlichen Gewand die jeweilige Fabel vorgeführt wird.

Winkt uns die eigentliche Belohnung demnach erst, wenn wir selbst ein Stück Arbeit leisten, um Rembrandts Kunst zu erfassen, so fällt uns der letzte und vielleicht doch allergrößte Genuß, den der große Meister uns zu bieten vermag, wieder ganz leicht zu. Seine ergreifende Menschlichkeit entfaltet sich gerade in seinen Radierungen mit einer überwältigenden Klarheit und Tiefe. Wie bei allen Künstlern, zum mindesten bis herab an die Schwelle der Neuen Zeit, die mit der großen Revolution anbricht, äußern sich seine eigensten und echtesten Gedanken in Gestalt eines Kommentars zu den Hauptstellen der Bibel. Was für Einblicke in ein durch Leiden geklärtes Seelenleben gewähren solche Blätter wie Der Tod der Maria (S. 38), Die drei Kreuze (S. 110 u. S. 111), Die Ausstellung Christi (S. 128 u. S. 129), die Kleine Predigt Christi (S. 102) und Das Hundertguldenblatt (S. 88 89)! Eines der herrlichsten Blätter bleibt die kleinere Geburt Christi (S. 100). Frühere Künstler gaben der Szene gern einen dogmatischen Anstrich und wollten durch die Geste lieber als durch die Charakteristik wirken. Sie lassen Maria, kniend, das Kind anbeten. Rembrandts reines Empfinden läßt dieses äußerliche Motiv, durch das wohl getragene Stimmung, aber nicht inniges Mitgefühl ausgelöst wird, nicht aufkommen: er läßt es fallen. Aber in dem Blick, den die selige Mutter aus der dürftigen Umhüllung herauswirft — wie sie in ihrer Armut dahingestreckt das Kind träumerisch beschützt —, liegt darin nicht mehr weihevolle, beglückte Liebe, als irgendwelche verehrende Gebärde auszudrücken vermag! Wohl verstehen wir das befangene, stumme Staunen der Hirten, denen dieses Mysterium unerwartet sich offenbart. Empfinden wir doch alle, daß dieser Meister, der jenen Blick auffangen und verewigen konnte, uns in seinen Werken von der Menschheit Wohl und Weh' Geheimnisse zu sagen wissen wird, deren wörtliche Umschreibung fast wie eine Profanierung erscheinen muß.

REMBRANDTS RADIERUNGEN

REMBRANDT'S ETCHINGS

LES ESTAMPES DE REMBRANDT

Abkürzungen — Abbreviations — Abréviations

B. = Adam Bartsch, Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt. Wien 1797

R. = Dmitri Rovinski, L'œuvre gravée de Rembrandt. St. Petersburg 1890

v. S. = Woldemar von Seidlitz, Kritisches Verzeichnis der Radierungen Rembrandts. Leipzig 1895

---

* = vergleiche die Erläuterungen (S. 285)
= see the „Erläuterungen" (p. 285)
= voyez les „Erläuterungen" (p. 285)



*Selbstbildnis Rembrandts

Portrait of Rembrandt when young 1629 Portrait de Rembrandt par lui-même

B. 338



Der Bettler mit der Glutpfanne
Um 1630

Beggar warming his hands over a chafing dish

Mendiant se chauffant les mains

B. 173



Bettler und Bettlerin, einander gegenüberstehend
1630

A pair of beggars conversing

Mendiant et mendiante

B. 164

Männliches Brustbild von vorn mit Käppchen

Half-length portrait of a man, full face and in a cap — 1630 — B. 304 — Portrait d'homme vu de face



Rembrandt in Pelzmütze und Pelzrock

1630

Rembrandt with a fur cap and a furtrimmed coat — Rembrandt au bonnet fourré et habit blanc

B. 24



Das Bettlerpaar hinter einem Erdhügel

A pair of beggars coming from behind a bank — Um 1630, B. 165 — Couple de mendiants derrière un monticule



Der Stelzfuss
Um 1630
A beggar with a wooden leg — L'homme estropié
B. 179



Zerlumpter Kerl von vorn, mit Händen auf dem Rücken
Um 1630
Ragged peasant holding his hands behind him — Paysan déguenillé, les mains derrière le dos
B. 172



*Rembrandts Mutter mit schwarzem Schleier

Rembrandt's mother in her widow's weeds Um 1630—1631 La mère de l'artiste

B. 343



Rembrandts Mutter in orientalischer Kopfbinde

Rembrandt's mother in Oriental head dress 1631 La mère de l'artiste

B. 348



*Selbstbildnis: I. Zustand
1631
Portrait of Rembrandt Portrait de l'artiste
B. 7



* Selbstbildnis im Mantel, Halbfigur

Späterer, nicht mehr auf Rembrandt zurückgehender Zustand

Portrait of Rembrandt	1631	Portrait de l'artiste
Later state, no longer attributable to Rembrandt	B. 7	État postérieur, non remontant à Rembrandt



Der Perser

The Persian — 1632 — Le Persan

B. 152



Der blinde Geiger

1631

The blind fiddler — L'aveugle jouant du violon

B. 138



Der Rattengiftverkäufer

The rat-killer — 1632 — Le vendeur de mort aux rats

B. 121



Rembrandt mit der Schärpe um den Hals

Rembrandt with a scarf around his neck — 1633 — Rembrandt avec l'écharpe autour du cou

B. 17



Pole in hoher Mütze

A Polish tramp Um 1633 Figure polonaise

B. 140



Rembrandts Mutter, herabblickend

Rembrandt's mother 1633 La mère de l'artiste

B. 351



*Stehender Bettler

A beggar 1634 Un gueux

B. 178



*Stehender Bettler

A beggar 1634 Un gueux

B. 177



*Nackte Frau, auf einem Erdhügel sitzend

A naked woman sitting on a mound — Um 1633 — Femme nue assise sur une butte

B. 198



*Rembrandt mit dem Reiherfederbusch

Rembrandt with a sabre — 1634 — Rembrandt au sabre et à l'aigrette

B. 23



Rembrandt, einen Säbel haltend

Rembrandt with a drawn sabre 1634 Rembrandt tenant un sabre

B. 18



*Die grosse Kreuzabnahme

The descent from the cross

1633

B. 81

La descente de croix



Die Pfannkuchenbäckerin

The pancake woman 1635 La faiseuse de beignets

B. 124



Der Quacksalber

The mountebank 1635 Le charlatan

B. 129



*Christus treibt die Händler aus dem Tempel

Christ driving the money-changers out of the temple 1635 Jésus-Christ chassant les vendeurs du temple

B. 69



*Jan Uijtenbogaert
1635
B. 279



*Jan Uijtenbogaert

Späterer, nicht mehr auf Rembrandt zurückgehender Zustand

Later state, no longer attributable to Rembrandt 1635 État postérieur, non remontant à Rembrandt

B. 279



Rembrandt und Saskia

Rembrandt and his wife Saskia 1636 Rembrandt et sa femme

B. 19



*Schlafende Alte

Um 1635

An old woman asleep La vieille qui dort

B. 350



Samuel Manasse ben Israel
1636
B. 269



Studienblatt mit sechs Frauenköpfen

Saskia and five other heads 1636 Études de six têtes

B. 365



Drei Frauenköpfe (Saskia oben): I. Zustand

Three heads of women — Um 1637 — Études de trois têtes de femmes

B. 367



Drei Frauenköpfe (oben Saskia)

Späterer, wohl nicht mehr auf Rembrandt zurückgehender Zustand

Three heads of women — Um 1637 — Études de trois têtes de femmes

Later state, probably no longer attributable to Rembrandt — B. 367 — État postérieur, probablement non remontant à Rembrandt



Drei Frauenköpfe, die eine Frau schlafend

Three heads of women, one asleep — 1637 — B. 368 — Trois têtes de femmes dont une qui dort



Die Verstossung der Hagar

Abraham casts forth Hagar 1637 Agar renvoyée par Abraham

B. 30



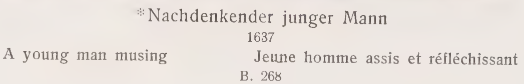
*Bärtiger Mann im Barett mit Agraffe

1637

Old man with an ornamental cap — Vieillard à barbe carrée

B. 313





*Nachdenkender junger Mann

1637

A young man musing — Jeune homme assis et réfléchissant

B. 268



*Rembrandt mit der flachen Kappe

Rembrandt with a cap and short curly hair — Um 1638, B. 26 — Rembrandt aux cheveux courts et frisés



Rembrandt mit dem Federbarett

Rembrandt in a cap and feather — 1638 B. 20 — Rembrandt au bonnet orné d'une plume



*Adam und Eva

Adam and Eve

1638

B. 28

Adam et Ève

*Abraham, den Isaak liebkosend (Jakob und Benjamin?)

Abraham and Isaac — Um 1638 — Abraham caressant Isaac

B. 33



Der Jude mit der hohen Mütze

1639

A Jew with a high cap — Le juif au grand bonnet

B. 133



*Rembrandt mit aufgestütztem Arm

Rembrandt leaning on a stone still 1639 Rembrandt appuyé

B. 21



Die Darstellung im Tempel, in Breitformat

The presentation in the temple — Um 1639 — La présentation au temple

B. 49



* Der Goldwäger (Uijtenbogaert)

The goldweigher — 1639 — Le peseur d'or

B. 281



*Der Goldwäger (Uijtenbogaert)

The goldweigher | 1639 | Le peseur d'or

B. 281



Der Tod der Maria

The death of the Holy Virgin — 1639 — La mort de la Vierge

B. 99



Christus am Kreuz, im Oval

Christ crucified between the two thieves: an oval

Um 1640

Jésus-Christ en croix entre les deux larrons

B. 79



Die Enthauptung Johannes' des Täufers

The beheading of John the Baptist 1640 La décollation de Saint Jean Baptiste

B. 92



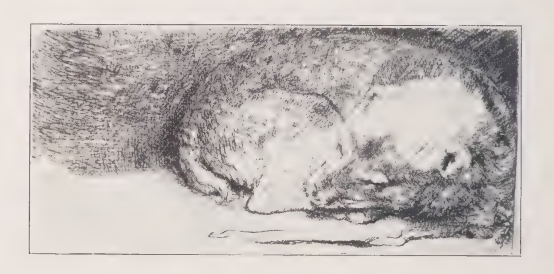
A view of Amsterdam

Amsterdam
Um 1640
B. 210

Ancienne vue d'Amsterdam



*Rembrandts Mutter
Um 1640 (? bezeichnet 1628)
Rembrandt's mother — La mère de l'artiste
B. 354



*Der schlafende Hund
The dog asleep — Um 1640 — Le petit chien endormi
B. 158



Greis mit gespaltener Pelzmütze

An old man with a fur cap divided in the middle 1640 Vieillard à barbe carrée

B. 265



Der Kartenspieler
1641
A man playing at cards — Le joueur de cartes
B. 136



Knabenbildnis (Willem II.?)
1641
Half-length of a boy — Jeune homme à mi-corps
B. 310



*Mann mit Halskette und Kreuz

A man with a cross and chain 1641 L'homme avec chaîne et croix

B. 261



A lion hunt

*Die „grosse“ Löwenjagd
1641
B. 114

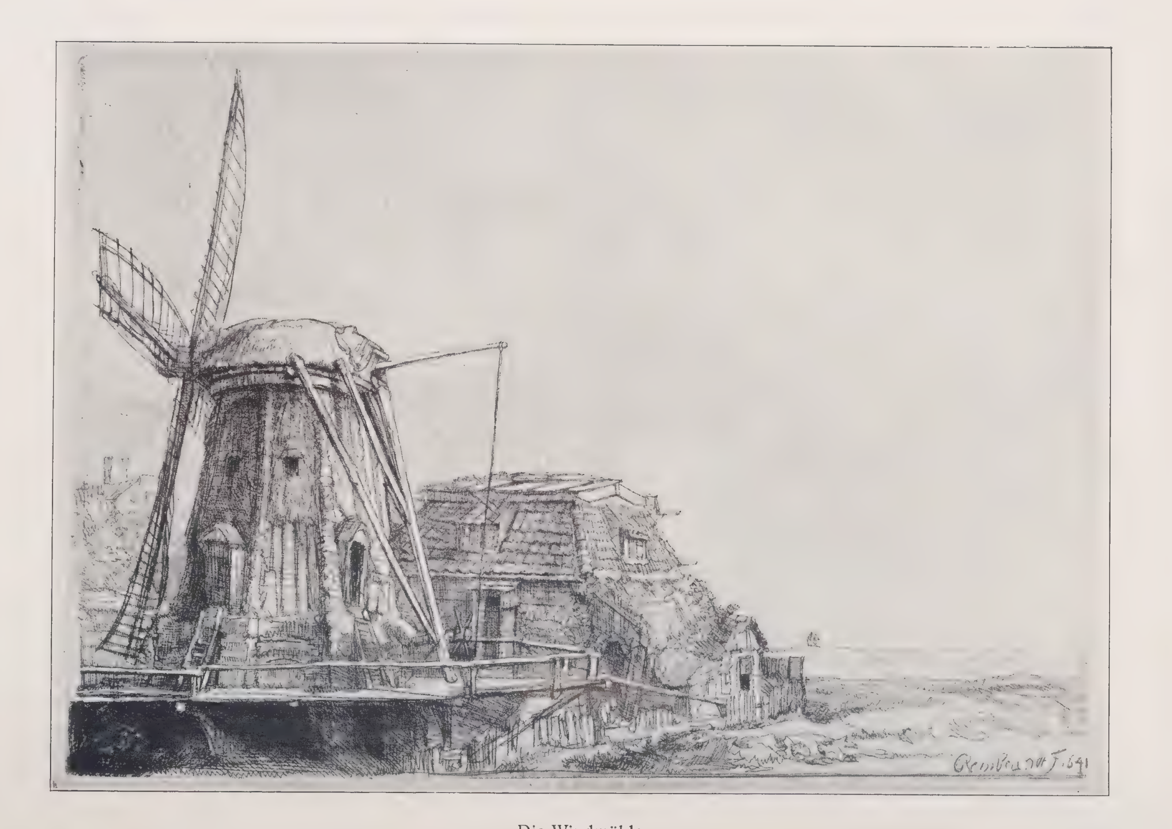
La „grande“ chasse aux lions



Die „kleine“ Löwenjagd mit zwei Löwen

The „little“ lion hunt Um 1641 La „petite“ chasse aux lions

B. 115



Die Windmühle

Rembrandt's mill — 1641 — Le moulin de Rembrandt

B. 233



Die Hütte bei dem grossen Baum

1641

B. 226

The cottage with a millsail seen above it

La chaumière au grand arbre



Die Hütte mit dem Heuschober

A large landscape with a cottage and a Dutch haybarn

La chaumière et la grange à foin

1641

B. 225



Der Engel vor der Familie des Tobias verschwindend

The angel ascending from Tobit and his family 1641 L'ange qui disparaît devant la famille de Tobie

B. 43



Die drei Orientalen

Three Oriental figures — 1641 — Les trois figures orientales

B. 118



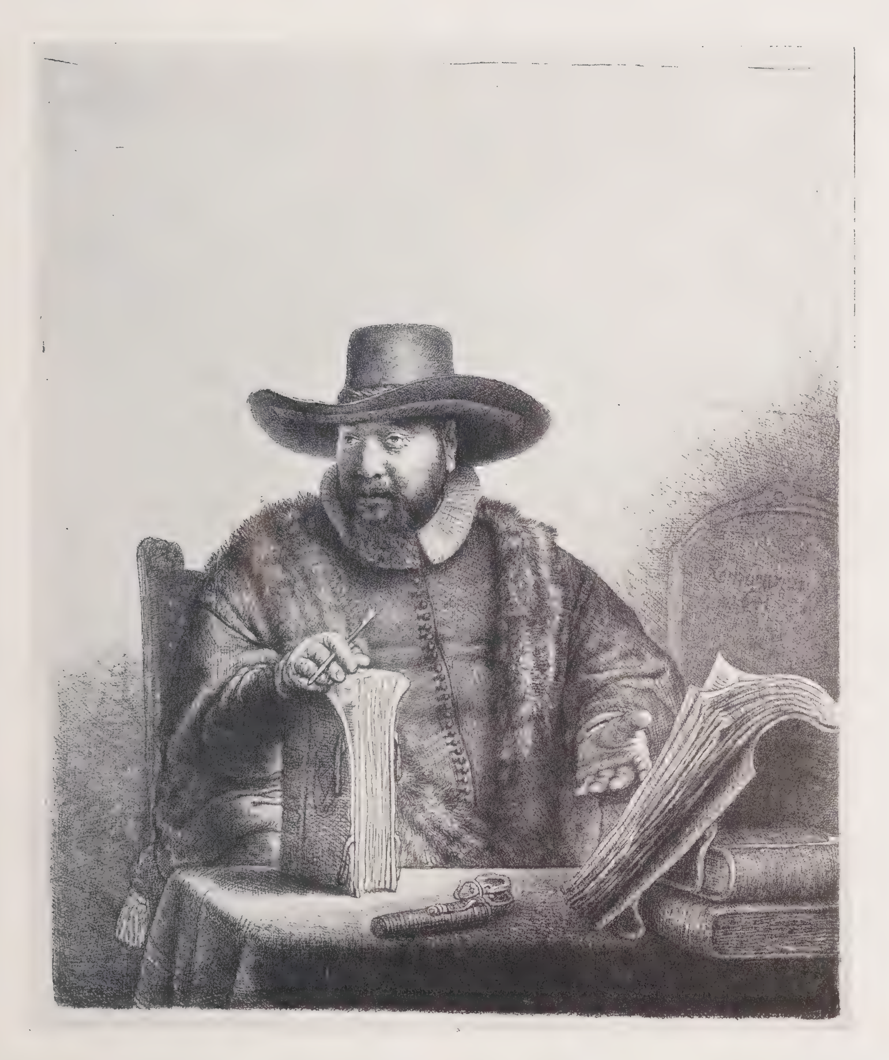
*Preciosa (Ruth und ihre Schwiegermutter?)

The Spanish gipsy — Um 1641 — La petite Bohémienne espagnole

B. 120



Cornelius Claesz Anslo
1641
B. 271



Cornelius Claesz Anslo

Späterer, nicht mehr auf Rembrandt zurückgehender Zustand

Later state, no longer attributable to Rembrandt 1641 État postérieur, non remontant à Rembrandt

B. 271



Der Zeichner

The draughtsman Um 1641 Le dessinateur

B. 130



Die „kleine“ Auferweckung des Lazarus

The „little“ raising of Lazarus 1642 La „petite“ résurrection de Lazare

B. 72



Die Kreuzabnahme: Skizze

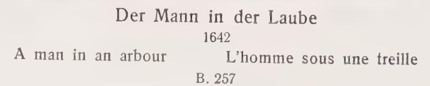
The descent from the cross: a sketch — 1642 — La descente de croix

B. 82



Kranke Frau mit grossem Kopftuch
Um 1642
A woman with a large hood Femme avec grande cornette
(The dying Saskia)
B. 359





Der Mann in der Laube
1642
A man in an arbour L'homme sous une treille
B. 257



Die Hütte hinter dem Plankenzaun

A cottage behind white pales — Um 1642 — La chaumière entourée de planches

B. 232



Die Landschaft mit den drei Bäumen

The landscape with the three trees — 1643 — Le paysage aux trois arbres

B. 212



The hog

Das Schwein
1643
B. 157

Le cochon



Ruhe auf der Flucht, Skizze

The rest in Egypt

1645

B. 58

Le repos en Egypte, au trait



Die Hütten am Kanal

Landscape with a vessel under sail

Um 1645

B. 228

Paysage à la barque à voile



Christus zu Grabe getragen

The entombment | Um 1645 B. 84 | Le transport de Jésus-Christ au tombeau



Der reuige Petrus

St. Peter — 1645 — Saint Pierre

B. 96



Der Kahn unter den Bäumen

A grotto with a brook

1645

B. 231

L'abreuvoir

Die Brücke

1645

B. 208

The bridge

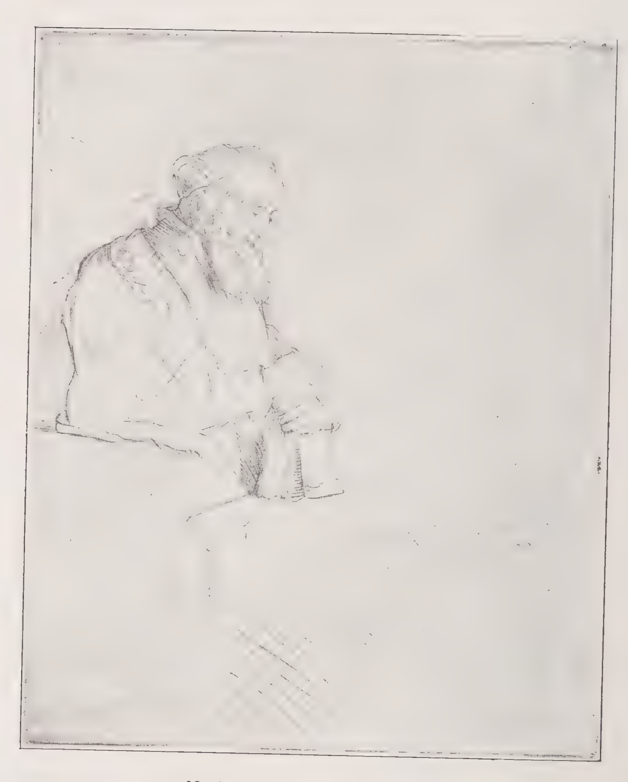
Le pont de Six



*Ansicht von Omval

View of Omval — 1645 — Vue d'Omval près d'Amsterdam

B. 209



Nachdenkender Greis: Skizze

A philosopher meditating — Um 1646 — Le philosophe en méditation

B. 147



Männlicher Akt, sitzend

Study of a nude man seated (The prodigal son) — 1646 — B. 193 — L'homme nu, assis



Männlicher Akt, am Boden sitzend

Study of a nude man sitting on the floor — 1646 — Académie d'un homme assis à terre

B. 196



Zwei männliche Akte

A study of two nude men — Um 1646 — Figures académiques d'hommes

B. 194

Die Landschaft mit dem Zeichner
Um 1646
B. 219

A landscape with a man sketching

Le paysage au dessinateur



Jan Six
1647
B. 285



*Jan Asselijn: I. Zustand
Um 1647
B. 277



*Jan Asselijn
Um 1647
B. 277



*Der heilige Hieronymus unter dem Baum

St. Jerome

1648

Saint Jérôme écrivant

B. 103



* Medea
1648
Medea at the wedding of Jason and Creusa — Médée, ou le mariage de Jason et de Créuse
B. 112



Studienblatt mit Rembrandt barhäuptig etc.
Um 1648 (bezeichnet 1651)
Sketches, Rembrandt's head among them — B. 370 — Griffonnage où se voit le portrait de Rembrandt



Alte Bettlerin
1646
An old woman begging alms — Vieille mendiante
B. 170



Die Bettlerfamilie an der Haustür

Beggars at the door of a house 1648 Mendiants à la porte d'une maison

B. 176



The landscape with a ruined tower

Die Landschaft mit dem Turm
Um 1648
B. 223

Le paysage à la tour



(II. Zustand)

Die Landschaft mit der saufenden Kuh

A landscape with a cow drinking — Um 1649 — L'abreuvoir de la vache

B. 237

Der Triumph des Mardochäus

The triumph of Mordechai

Um 1650

Le triomphe de Mardochée

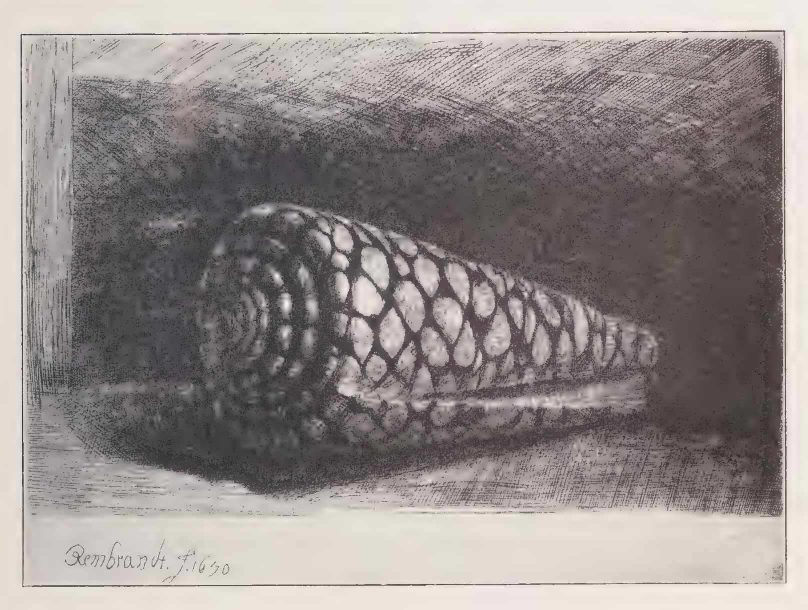
B. 40



Die Landschaft mit dem Milchmann

A peasant carrying milkpails — Um 1650 — Le paysage au laitier

B. 213



Die Muschel

The shell — 1650 — La coquille

B. 159



*Die drei Hütten

1650

B. 217

The three gabled cottages

Le paysage aux trois chaumières



Die Landschaft mit dem viereckigen Turm

A village with a square tower

1650

B. 218

Le paysage à la tour carrée



* Christus, die Kranken
Christ healing the sick (the hundred guilder piece)



nd (das Hundertguldenblatt)
650 Le Christ guérissant les malades (la pièce de cent florins)
74



Der Heuschober und die Schafherde

The landscape with a flock of sheep — 1650 — La grange au foin et le troupeau

B. 224



Der Obelisk
Um 1650
B. 227

A landscape with an obelisk

L'obélisque



Die Landschaft mit dem Kahn

The boat in the canal — 1650 — Le paysage au bateau

B. 236



Der Kanal mit den Schwänen

A canal with swans — 1650 — Le canal avec les cygnes

B. 235



Das Landgut des Goldwägers
1651
B. 234

The goldweigher's field

La campagne du peseur d'or



Die badenden Männer

The bathers

1651

B. 195

Les baigneurs



Tobit, blind

Der blinde Tobias
1651
B. 42

Tobie le père, aveugle



Die Flucht nach Aegypten, Nachtstück
1651
The flight into Egypt, a night piece La fuite en Égypte, effet de nuit
B. 53



Clement de Jonghe
1651
B. 272



Der Bauer mit Weib und Kind

Travelling peasants — Um 1652 — Paysan avec femme et enfant

B. 131



Titus van Rijn

Rembrandt's son Titus — Um 1652 — Le fils de Rembrandt

B. 11



Christus unter den Schriftgelehrten, gross

Christ disputing in the temple — 1652 — Jésus-Christ disputant avec les docteurs

B. 65



Die Anbetung der Hirten bei Laternenschein

The adoration of the shepherds

Um 1652

B. 46

L'adoration des bergers



David im Gebet

David praying — 1652 — David en prières

B. 41

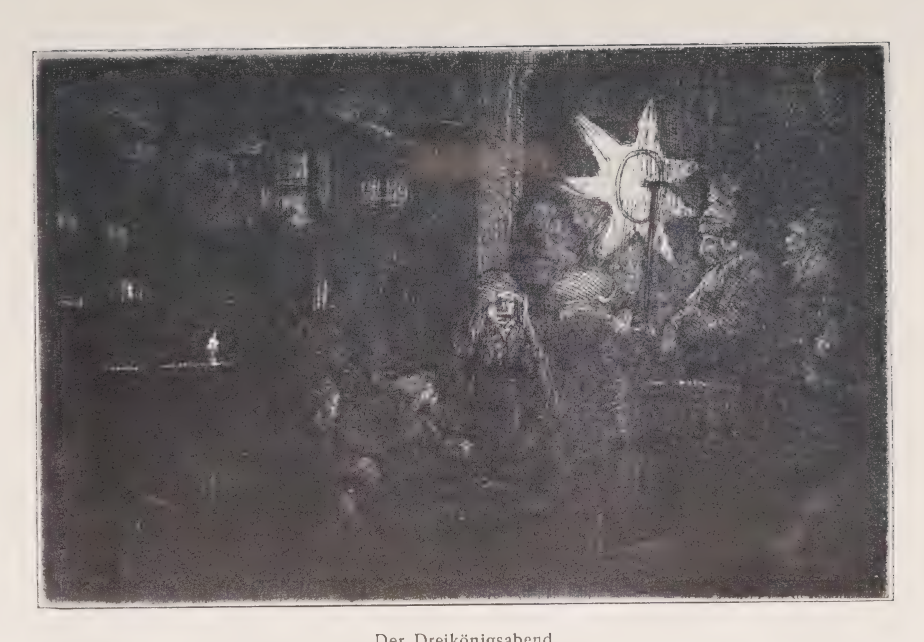
*Die Predigt Christi

Christ preaching

Um 1652

B. 67

Jésus-Christ prêchant (la petite tombe)



Der Dreikönigsabend

Twelfth Night — Um 1652 — L'étoile des rois

B. 113



Der Kanal mit der Uferstrasse

The canal — Um 1652 — Le canal

B. 221



Der Waldsaum

The vista — 1652 — Le bouquet de bois

B. 222



Faustus

Faust
Um 1652
B. 270

Faust



*Der heilige Hieronymus in bergiger Landschaft

St. Jerome (unfinished) Um 1653 Saint Jérôme (dans le goût d'Albert Dürer)

B. 104



Die Landschaft mit dem Jäger

Landscape with the sportsman — Um 1653 — Le paysage au chasseur

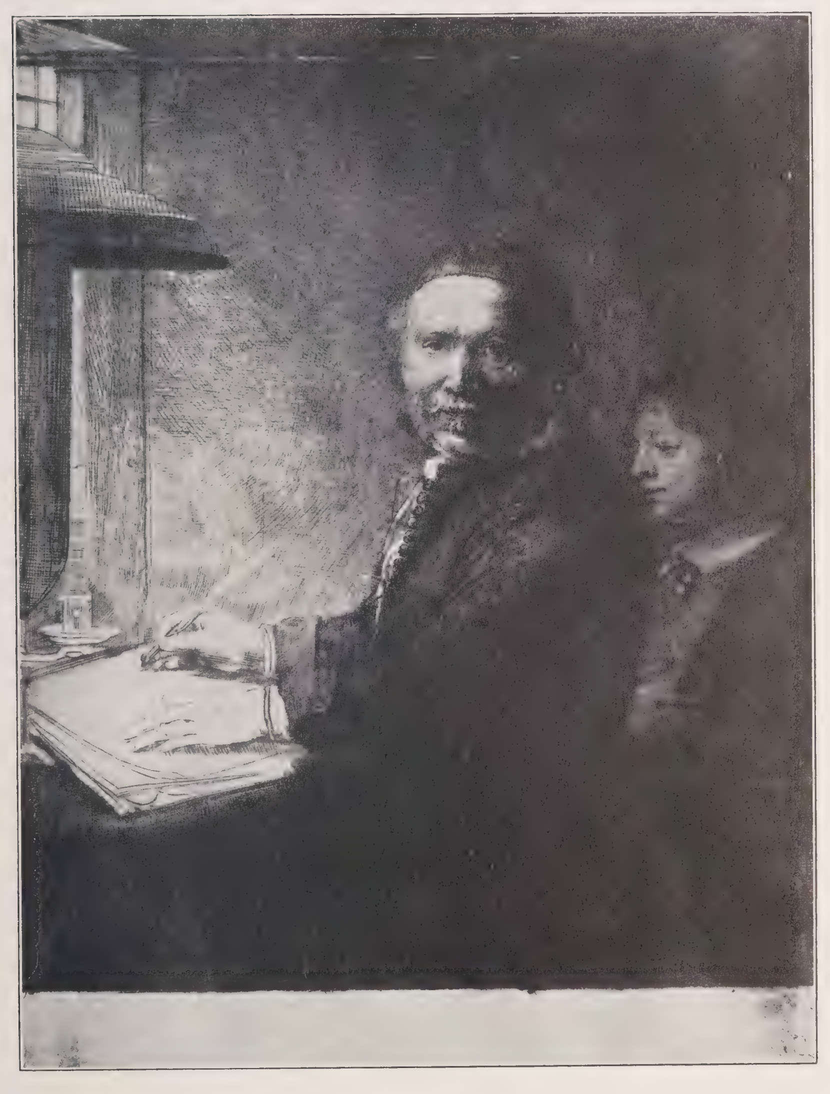
B. 211



*Die „grosse“ Flucht nach Aegypten, in Elsheimers Geschmack

The flight into Epypt (in the style of Elsheimer) Um 1653 La fuite en Égypte (dans le goût d'Elsheimer)

B. 56



Der „kleine“ Coppenol
Um 1653
B. 282

The „little“ Coppenol

Le „petit“ Coppenol



*Die drei Kreuze (I. Zustand)

The three crosses — 1653 — Les trois croix

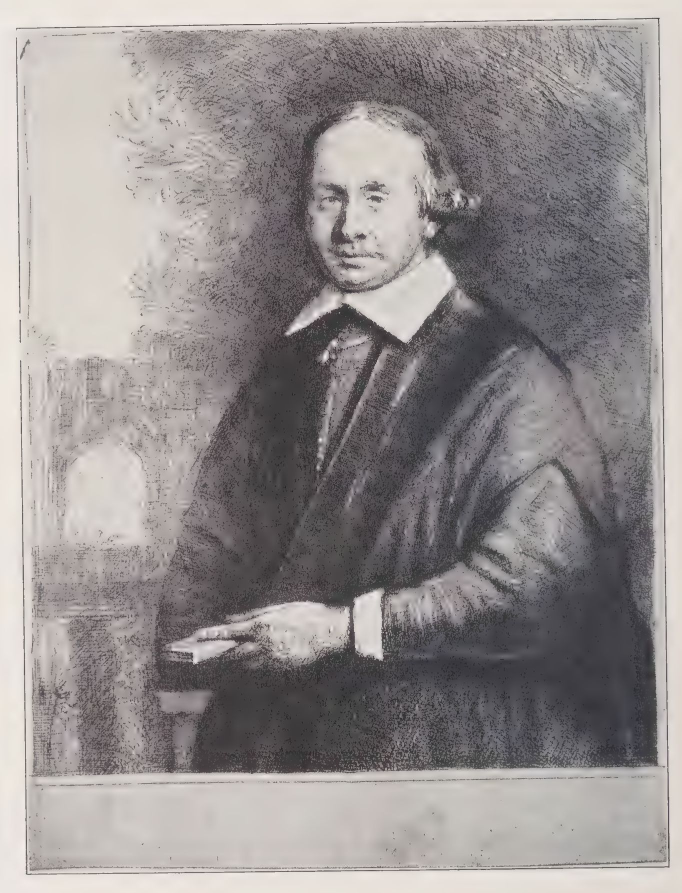
B. 78



*Die drei Kreuze (IV. Zustand)

The three crosses — 1653 — Les trois croix

B. 78



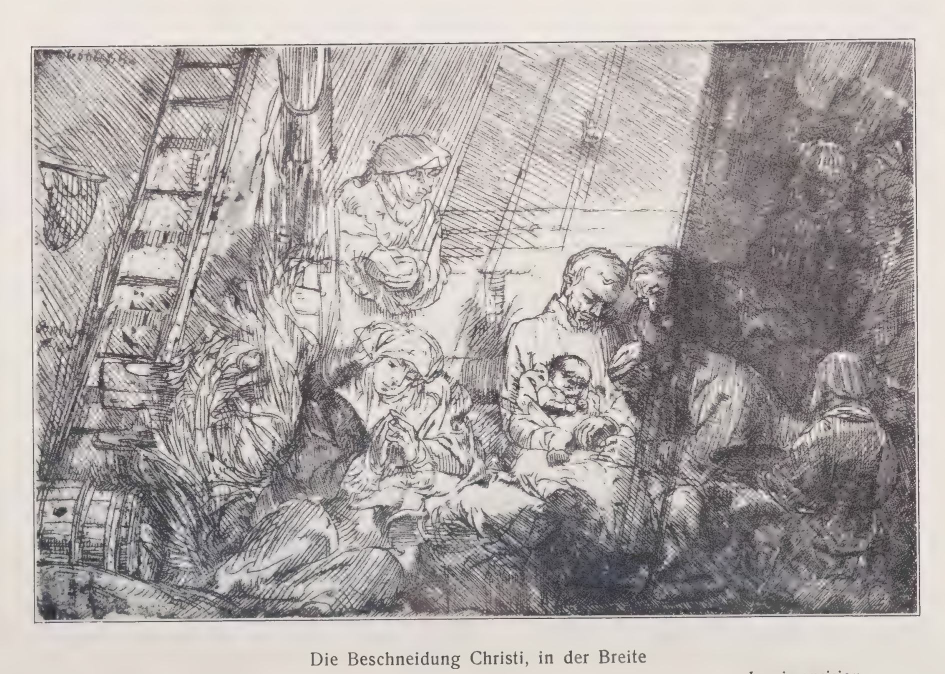
Jan Antonides van der Linden
Um 1653
B. 264



*Die Anbetung der Hirten mit der Lampe

The adoration of the shepherds with the lamp Um 1654 L'adoration des bergers avec la lampe

B. 45



Die Beschneidung Christi, in der Breite

The circumcision — 1654 — La circoncision

B, 47



Die Flucht nach Aegypten: Uebergang über einen Bach

The flight into Egypt; crossing a stream 1654 La fuite en Egypte, passage d'un ruisseau

B. 55



*Die heilige Familie im Zimmer

The Holy Family; St. Joseph at the window — 1654 — La sainte famille en chambre

B. 63



Der zwölfjährige Jesus im Tempel

Jesus disputing in the temple — 1654 — Jésus au milieu des docteurs

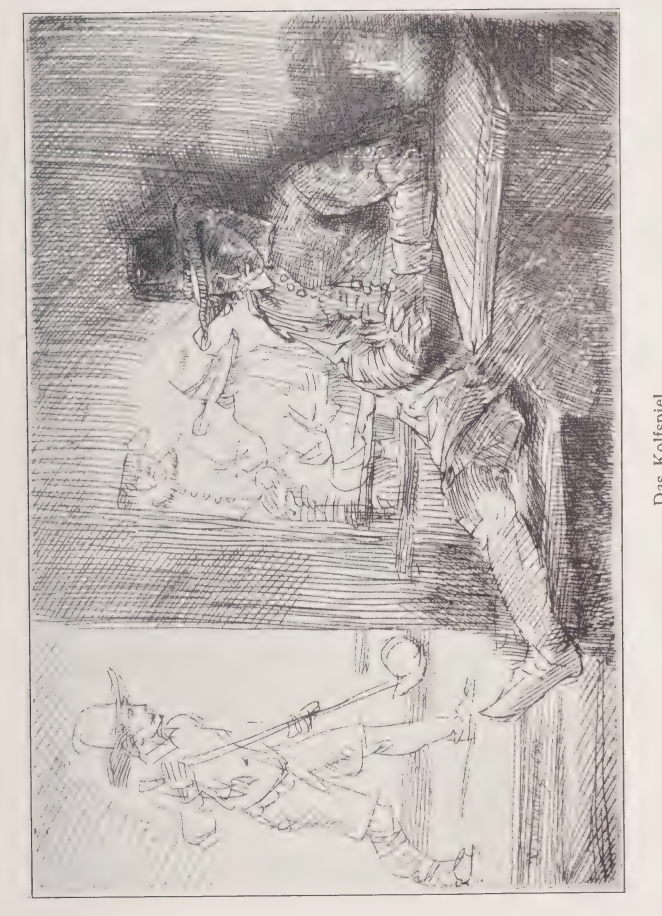
B. 64



Jesus, vom Tempel zurückkehrend

The return from the temple — 1654 — Jésus revenant du temple

B. 60



The golf players

Das Kolfspiel
1654
B. 125

Le jeu du Kolf

Jesus erscheint den Jüngern

Jesus appears to his disciples

1654

B. 89

Le Christ apparaissant à ses disciples



Christus in Emmaus: die grosse Platte

Christ and the disciples at Emmaus 1654 Le Christ à Emmaüs

B. 87



Die Darstellung im Tempel, im Hochformat

The presentation in the temple — Um 1654 — La présentation au temple

B. 50



Die Kreuzabnahme bei Fackelschein

The descent from the cross by torch-light 1654 La descente de croix au flambeau

B. 83



Die Grablegung Christi

The entombment of Christ — Um 1654 — La mise au tombeau

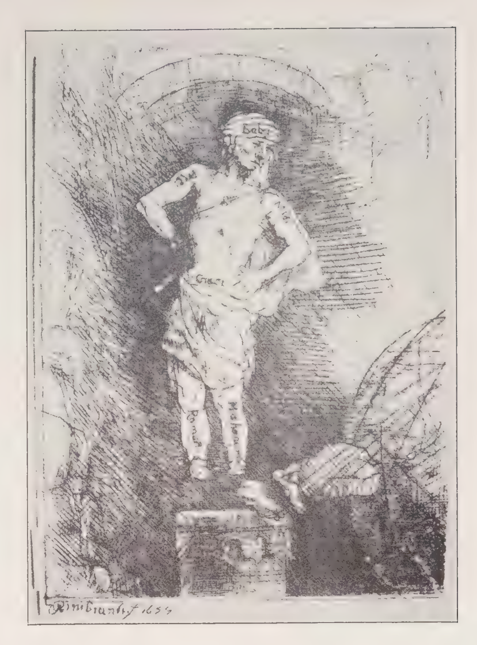
B. 86

*Die Statue Nebukadnezars (II. Zustand)

1655

The statue of Nebuchadnezzar La statue de Nabuchodonosor

B. 36 (a)



*Die Statue Nebukadnezars (V. Zustand)

1655

The statue of Nebuchadnezzar La stätue de Nabuchodonosor

B. 36 (a)



*Die Vision des Daniel

The vision of Daniel 1655 La vision de Daniel

B. 36 (b)

*Die Jakobsleiter
1655
Jacob's ladder L'échelle de Jacob
B. 36 (c)



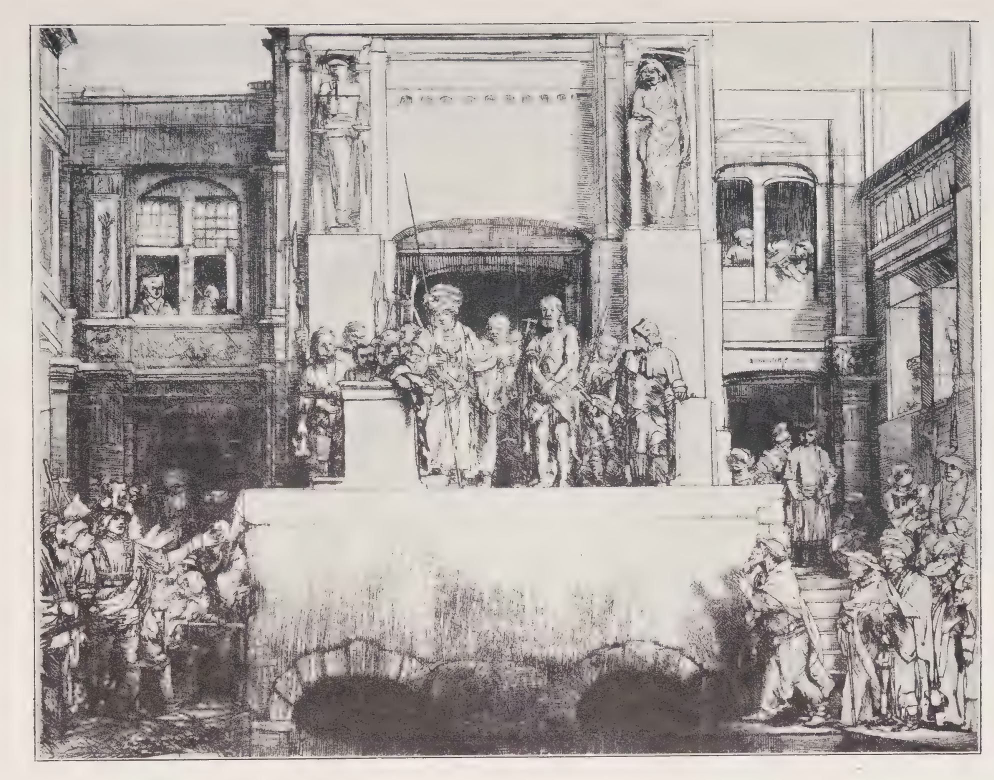
*David und Goliath
1655
David and Goliath Combat de David et Goliath
B. 36 (d)



*Christus dem Volke vorgestellt, im Querformat: I. Zustand

Christ before Pilate — 1655 — L'Ecce homo, en largeur

B. 76



*Christus dem Volke vorgestellt, im Querformat. Nach Bartsch: IV. Zustand

Christ before Pilate — 1655 — B. 76 — L'Ecce homo, en largeur



Der Goldschmied

The goldsmith 1655 L'orfèvre

B. 123



Abrahams Opfer

Abraham's sacrifice — 1655 — Le sacrifice d'Abraham

B. 35



Der jüngere Haaring

Haaring, the younger — 1655 — Haaring cadet

B. 275



Der ältere Haaring
Um 1655
B. 274

Haaring, the elder

Le vieux Haaring



Abraham Francen
Um 1655
B. 273



*Abraham Francen

Späterer, nicht mehr auf Rembrandt zurückgehender Zustand

Later state, no longer attributable to Rembrandt   Um 1655   État postérieur, non remontant à Rembrandt

B. 273



*Abraham, die Engel bewirtend

Abraham entertaining the three angels — 1656 — Abraham recevant les trois anges

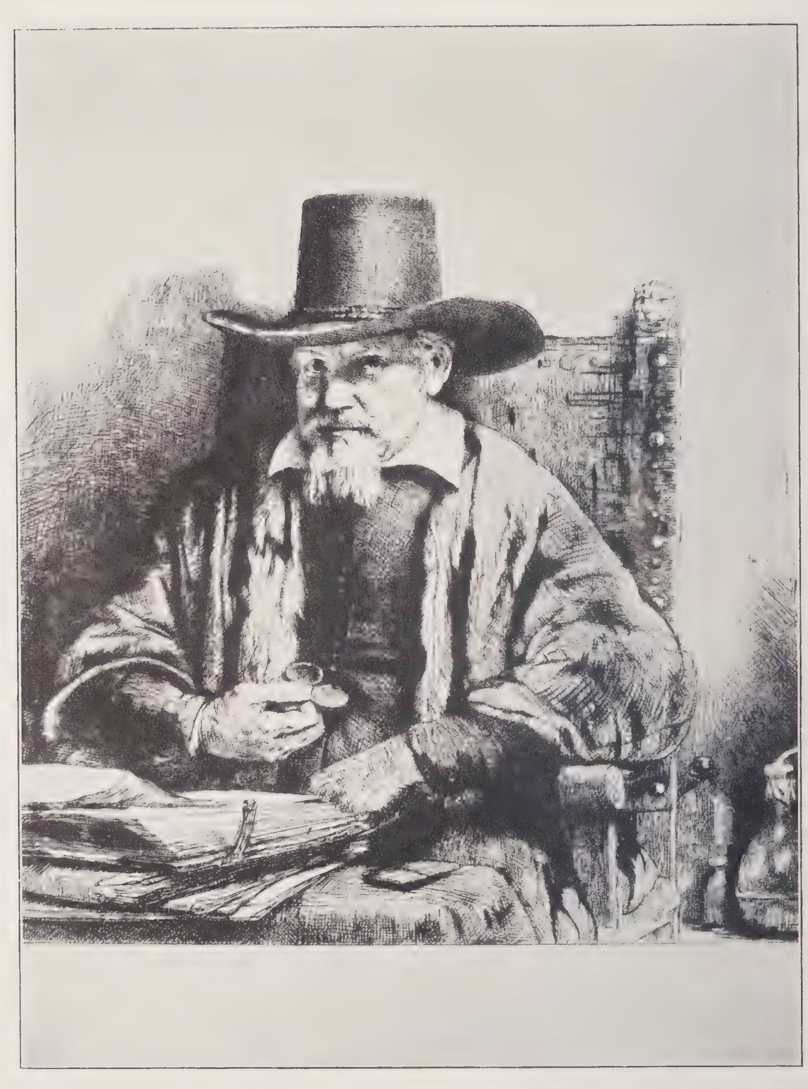
B. 29



Janus Lutma der Aeltere

J. Lutma, the elder — 1656 — Le vieux Lutma, orfèvre

B. 276



Arnoldus Tholinx
Um 1656
B. 284



Arnoldus Tholinx
Späterer, nicht mehr auf Rembrandt zurückgehender Zustand
Later state, no longer attributable to Rembrandt Um 1656 État postérieur, non remontant à Rembrandt
B. 284

Der heilige Franziskus

St. Francis praying

1657

B. 107

Saint François à genoux



Die Frau im Bade, mit dem Hut neben sich

A woman bathing 1658 La femme au bain

B. 199



*Die Frau beim Ofen (I. Zustand)

A woman near a Dutch stove 1658 La femme devant le poêle

B. 197



*Die Frau beim Ofen (VI. Zustand)

A woman near a Dutch stove | 1658 | La femme devant le poêle

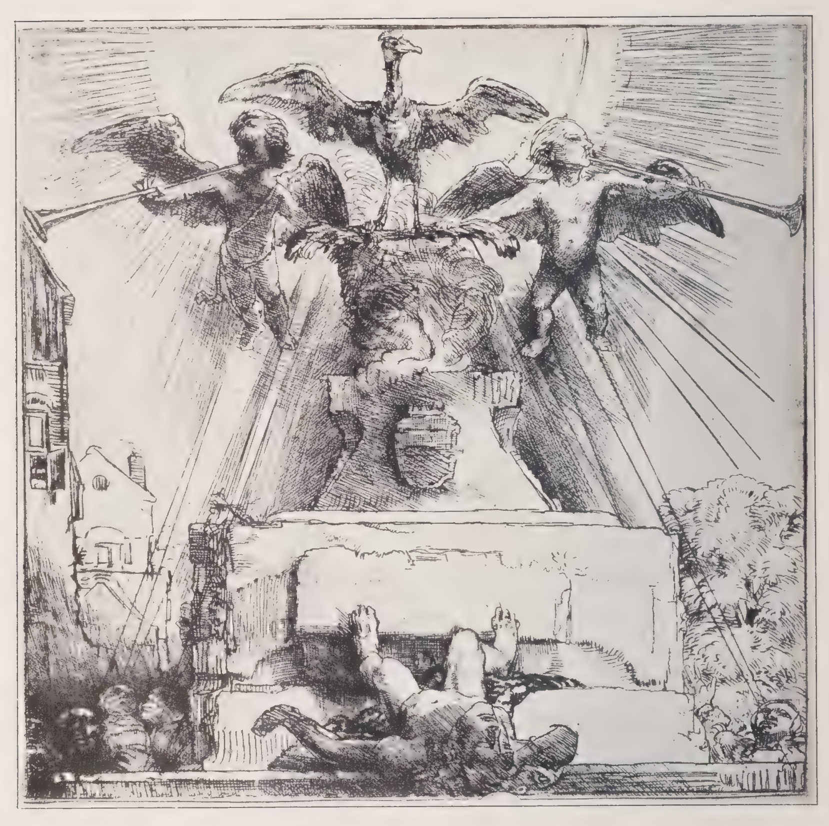
B. 197



*Rembrandt, radierend
Rembrandt etching Rembrandt gravant une planche
v. Seidlitz 379 — Rovinski A (987)



*Rembrandt, radierend (Kopie von Basan)
1658
Rembrandt etching (copy)   Rembrandt gravant une planche (copie)
v. Seidlitz 379 — Rovinski A (987)



Allegorie, genannt der Phönix

An allegorical piece — 1658 — Le tombeau allégorique

B. 110



Petrus und Johannes an der Pforte des Tempels

Peter and John at the gate of the temple — 1659 — Pierre et Jean à la porte du temple

B. 94

*Jupiter und Antiope

Antiope and Jupiter as a Satyr

1659

Jupiter et Antiope

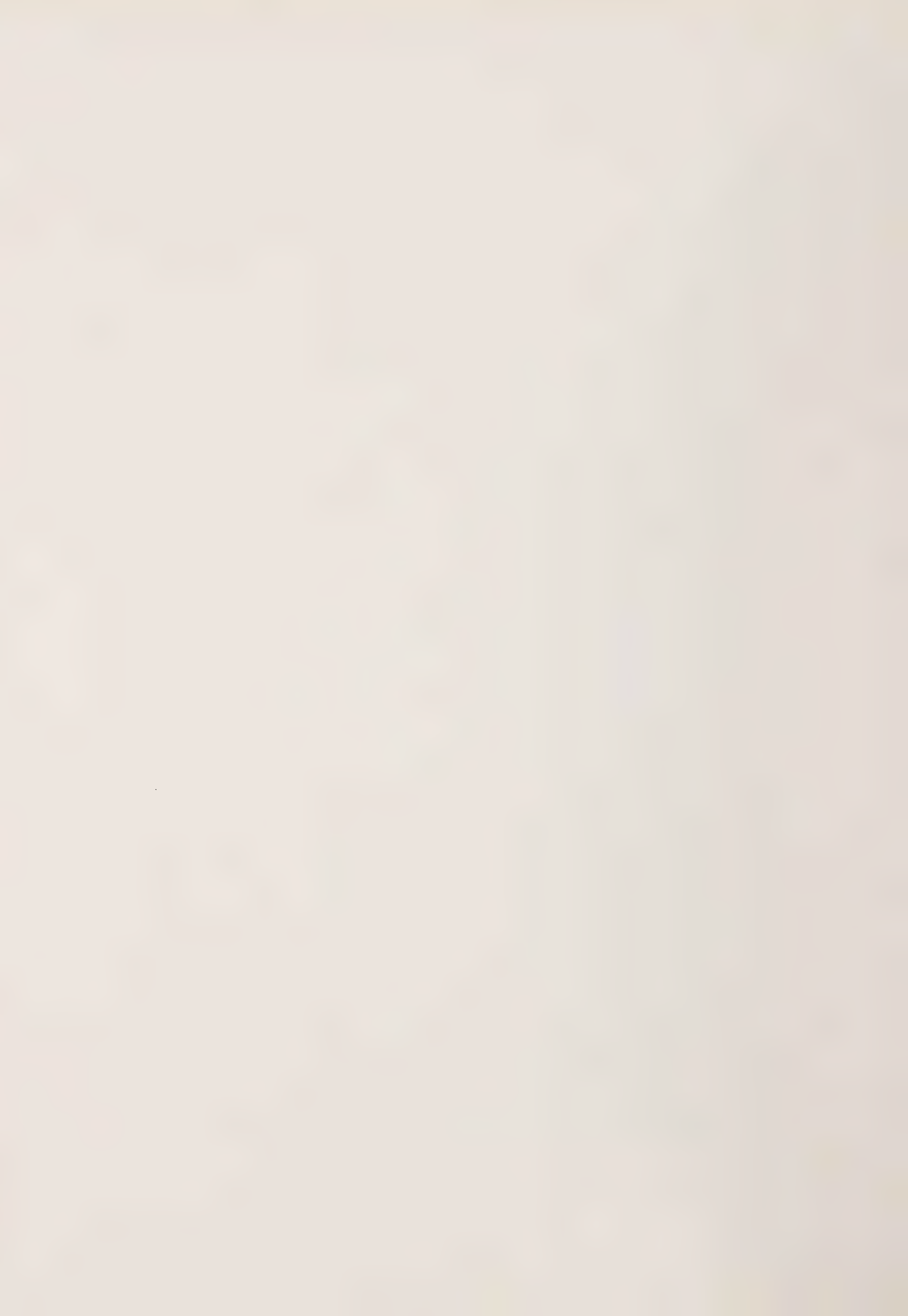
B. 203



Die Frau mit dem Pfeil

The naked woman with an arrow 1661 La femme à la flèche

B. 202



ZWEIFELHAFTE UND VERWORFENE BLÄTTER

DOUBTFUL AND NOT GENUINE ETCHINGS

GRAVURES DOUTEUSES ET NON AUTHENTIQUES





*Rembrandt, vornübergebeugt
Rembrandt stooping, a small head
Rembrandt penché en avant
B. 5



*Rembrandt mit krausem Haar
Rembrandt with bushy hair
Rembrandt aux cheveux crépus
B. 1



Rembrandt mit breiter Nase
Rembrandt with a large nose
Rembrandt au nez large
B. 4



Selbstbildnis von vorn, im Barett
Portrait of Rembrandt   Portrait de l'artiste
B. 2



Rembrandt mit dem Falken
Rembrandt with a hawk   Rembrandt au faucon
B. 3



Selbstbildnis mit gesträubtem Haar
Rembrandt with frizzled hair Rembrandt aux cheveux hérissés
B. 8



Rembrandt mit stark eingeknickter Pelzmütze
Rembrandt with a fur cap and dark dress Rembrandt avec le bonnet fourré et l'habit noir
B. 6



Rembrandt in lauernder Haltung
Rembrandt with eyes deeply shaded Rembrandt aux aguets
B. 9



Rembrandt mit starker Kopfwendung, herausblickend
Rembrandt turning his head — Rembrandt tournant la tête
B. 10



Rembrandt mit seitlich aufsteigender Pelzmütze
Rembrandt with a fur cap and cloak — Rembrandt au bonnet posé de côté
B. 14



Selbstbildnis mit dicker Pelzmütze
Rembrandt with a round fur cap — Rembrandt au bonnet rond
B. 16



Rembrandt im Oval
Rembrandt in an oval Rembrandt dans une ovale
B. 12



Rembrandt, düster blickend
Rembrandt with frizzled hair Rembrandt aux cheveux crépus
B. 25



Rembrandt mit glatt herabfallendem Kragen
Rembrandt in a mantle with turned down collar Rembrandt au manteau avec le collet pendant
B. 15



Rembrandt, schreiend
Rembrandt with an open mouth Rembrandt la bouche ouverte
B. 13



Rembrandt mit tief beschatteten Augen

Rembrandt with deeply shaded eyes

Rembrandt aux cheveux crépus et au toupet relevé

B. 27



*Hagars Verstossung

Abraham sending Hagar away B. 31

Agar renvoyée par Abraham



Hagars Verstossung

Abraham sending Hagar away B. 32

Agar renvoyée par Abraham



*Abraham, mit Isaak sprechend

Abraham and Isaac

Abraham et Isaac

B. 34



Joseph, seine Träume erzählend

Joseph relating his dreams — Joseph racontant ses songes

B. 37



*Jakob empfängt den blutigen Rock Josephs

Jacob receiving the bloody coat of Joseph — Jacob recevant la tunique ensanglantée de Joseph

B. 38



Die „kleine“ Darstellung im Tempel
The presentation with the angel La présentation au temple
B. 51



Die Beschneidung Christi, in der Höhe
The circumcision La circoncision
B. 48



*Die Verkündigung an die Hirten: I. Zustand

The angel appearing to the shepherds — L'annonciation aux bergers

B. 44



*Die Verkündigung an die Hirten (weitergeführt)

The angel appearing to the shepherds

L'annonciation aux bergers

B. 44



Die Flucht nach Aegypten, Skizze

The flight into Egypt, a sketch

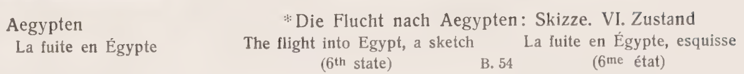
La fuite en Égypte, esquisse

B. 54



Die Flucht nach Aegypten
The flight into Egypt — La fuite en Égypte
B. 52





*Die Flucht nach Aegypten: Skizze. VI. Zustand
The flight into Egypt, a sketch (6th state) — La fuite en Égypte, esquisse (6me état)
B. 54



Die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, Nachtstück

The rest during the flight into Egypt, in a wood — B. 57 — Le repos en Égypte, effet de nuit



Die heilige Familie: Maria säugend

The Holy Family, the Virgin nursing — B. 62 — La sainte famille, Marie allaitant



* Die Ruhe auf der Flucht

The rest during the flight — Repos pendant la fuite

B. 59



Maria mit dem Kinde, in Wolken

The Virgin with the infant Jesus in the clouds

B. 61

La Vierge avec l'Enfant sur des nuages



Der Jesusknabe unter den Schriftgelehrten, klein

The „little“ Christ disputing in the temple

Jésus-Christ au milieu des docteurs de la loi

B. 66



*Der Zinsgroschen

The tribute money of Cesar

Le denier de César

B. 68



*Christus und die Samariterin, im Querformat

Jesus and the woman of Samaria, broad form B. 70 La Samaritaine, en largeur



*Christus und die Samariterin, im Hochformat

Jesus and the woman of Samaria, the upright plate — La Samaritaine, en hauteur

B. 71



*Die „grosse“ Auferweckung des Lazarus

The „great“ raising of Lazarus La „grande“ résurrection de Lazare

B. 73



*Christus vor dem Volke
(Das „grosse“ Ecce homo)
B. 77

Christ before the people
(The „great“ Ecce homo)

Le Christ devant le peuple
(L'Ecce homo en hauteur)



*Christus am Oelberg

The agony in the garden — Jésus-Christ dans le jardin des oliviers

B. 75



*Christus am Kreuz

Christ crucified — Le Christ crucifié

B. 80



*Die „grosse“ Kreuzabnahme

The descent from the cross

La descente de croix

B. 81



Die Schmerzensmutter

The Virgin lamenting the death of Christ — La vierge des douleurs

B. 85



***Christus und die Jünger in Emmaus, klein**

Christ and the disciples at Emmaus — Le Christ à Emmaüs

B. 88



*Der barmherzige Samariter

The good Samaritan

Le bon samaritain

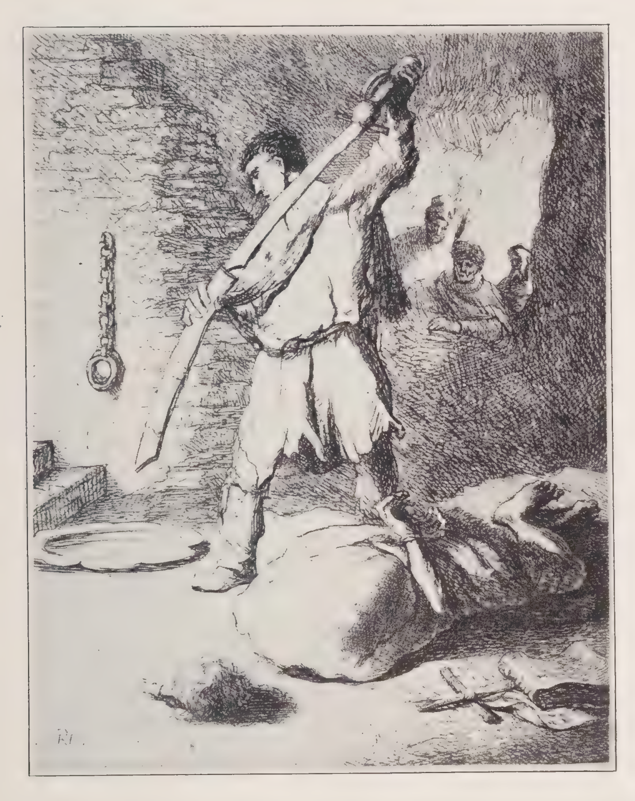
B. 90



*Die Rückkehr des verlorenen Sohnes

The return of the prodigal son — Le retour de l'enfant prodigue

B. 91



Die Enthauptung Johannes des Täufers
The beheading of John the Baptist La décollation de Saint Jean Baptiste
B. 93



*Petrus und Johannes an der Pforte des Tempels: Hochformat

Peter and John at the gate of the temple: a sketch

Pierre et Jean à la porte du temple

B. 95



Die Steinigung des Stephanus

The martyrdom of St. Stephen — Le martyre de St. Étienne

B. 97

Die Taufe des Kämmerers

The baptism of the eunuch

Le baptême de l'eunuque

B. 98



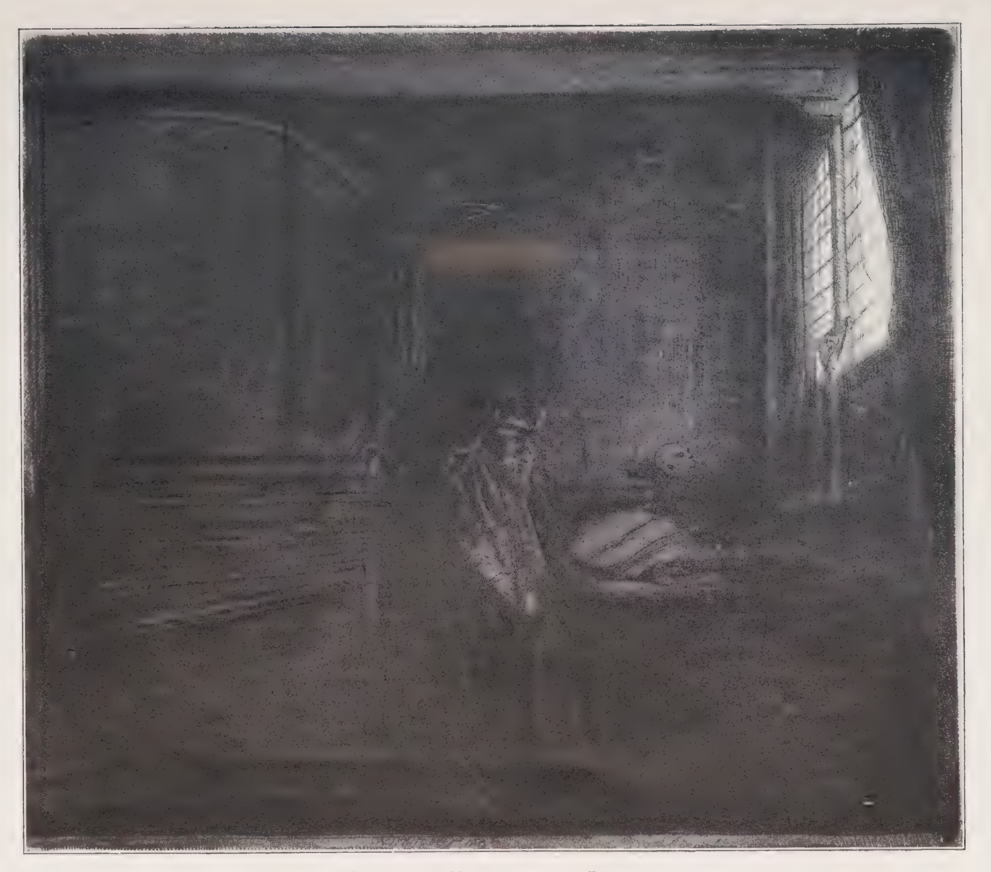
*Der heilige Hieronymus, am Fusse eines Baumes lesend
St. Jerome reading at the foot of a tree   Saint Jérôme lisant au pied d'un arbre
B. 100



Der heilige Hieronymus, kniend nach links
St. Jerome   Saint Jérôme
B. 101



Der heilige Hieronymus, kniend nach rechts
St. Jerome — Saint Jérôme
B. 102



*Der heilige Hieronymus im Zimmer

St. Jerome — B. 105 — Saint Jérôme dans sa cellule



*Der „grosse" heilige Hieronymus, kniend

St. Jerome, kneeling

Saint Jérôme

B. 106



Die Todesstunde

The hour of death L'heure de la mort

B. 108



Das Liebespaar und der Tod

Youth surprised by death La jeunesse surprise par la mort

B. 109

*Das sogen. widrige Glück

Adverse fortune: an allegorical piece

La fortune contraire

B. 111



*Die „kleine" Löwenjagd mit einem Löwen

A lion hunt

La petite chasse au lion

B. 116



*Das Reitergefecht

A battle Sujet de bataille

B. 117



Die wandernden Musikanten

The travelling musicians

Les musiciens ambulants

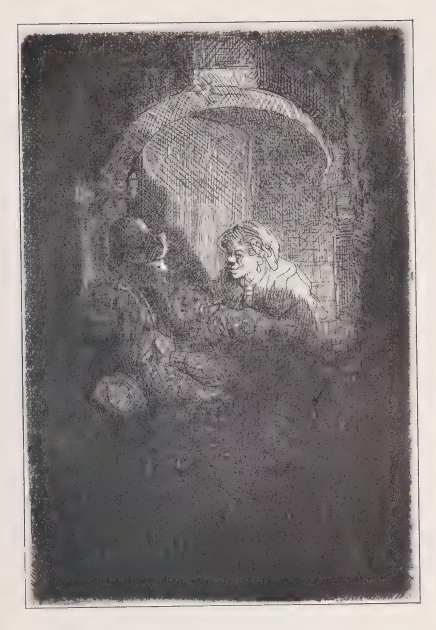
B. 119



Der Rattengiftverkäufer
The rat-killer — Le vendeur de mort aux rats
B. 122



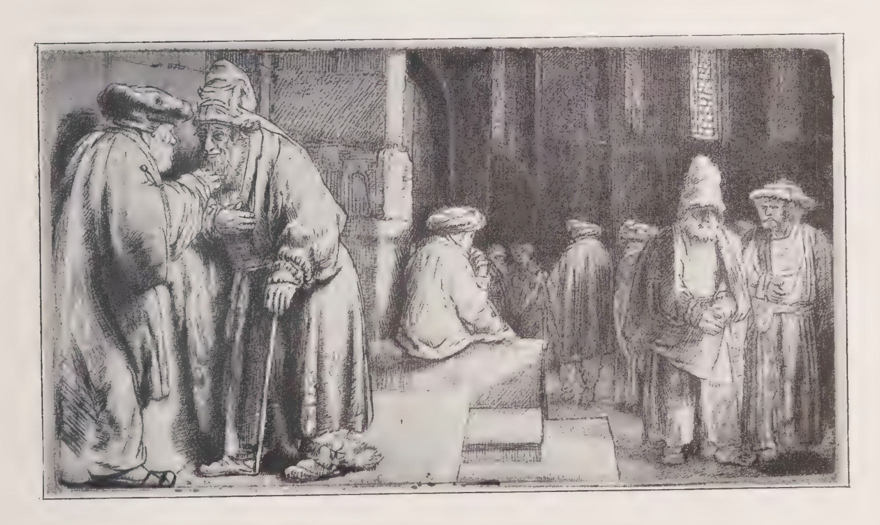
*Die Nägelschneiderin (Bathseba im Bade)
The chiropodist — La coupeuse d'ongles
B. 127



Der Schulmeister

The schoolmaster Le maître d'école

B. 128



*Die Synagoge

The synagogue La synagogue

B. 126



Halbfigur eines Bauern mit den Händen auf dem Rücken

The peasant with his hands behind him — Le paysan, les mains derrière le dos

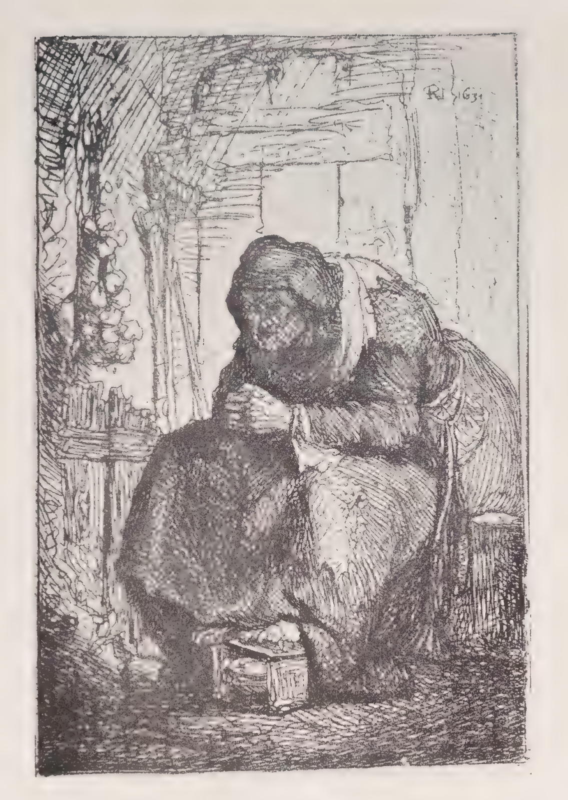
B. 135



Der liegende Amor

Cupid reposing — L'Amour couché

B. 132



Das Zwiebelweib

The onion-woman — La femme aux oignons

B. 134



Bärtiger Greis im Turban, stehend, mit einem Stock

An old man with a girdle and turban — Vieillard à petite barbe et bâton

B. 137



Der Reiter
The man on horseback L'homme à cheval
B. 139



Wanderndes Bettlerpaar
Two travelling peasants Paysan et paysanne marchant
B. 144



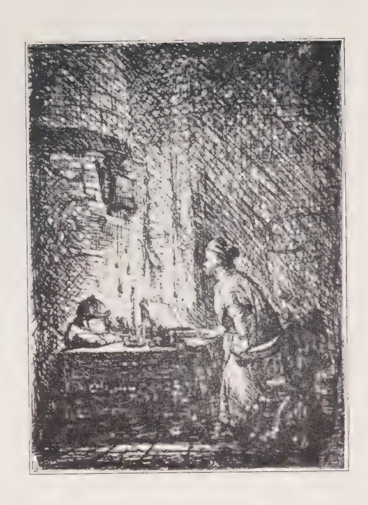
Pole mit Federbarett
A Polander; to right Petite figure polonaise
B. 142



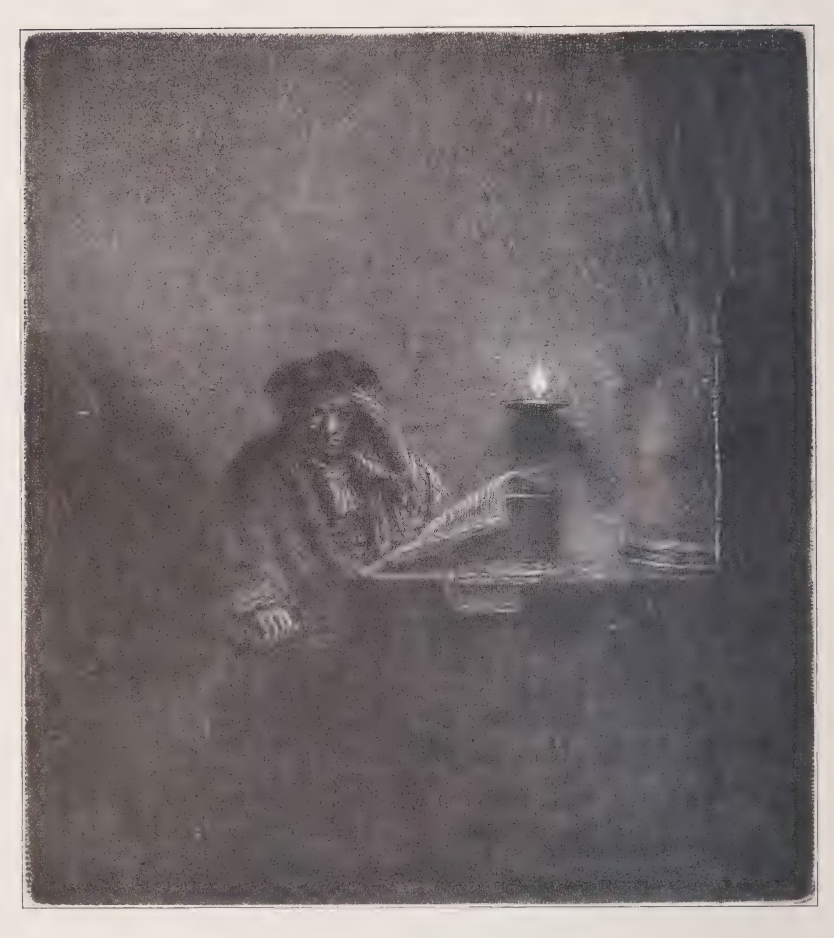
Pole mit Stock und Säbel, nach links
A Polander; to left Le Polonais portant sabre et bâton
B. 141



Der Astrolog (Kopie)
An astrologer L'astrologue
B. 145



Der Philosoph im Zimmer
A philosopher Un philosophe
B. 146



Nachdenkender Mann bei Kerzenlicht

A man musing in a room by candlelight — Homme méditant à la lumière d'une bougie

B. 148



*Alter Gelehrter

An old learned man

Vieux savant

B. 149



Bärtiger Mann, an einen Hügel gelehnt

An old man leaning up against the roadside — Vieillard à courte barbe

B. 151



Vom Rücken gesehener Blinder

The „little“ Tobit blind — L'aveugle vu de dos

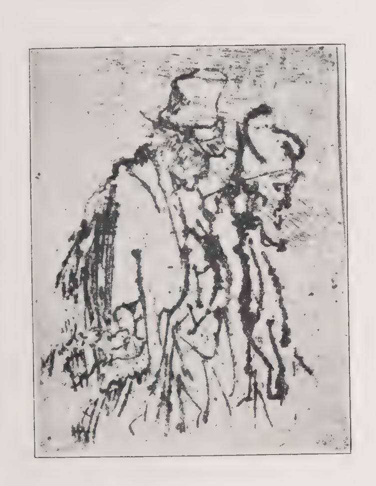
B. 153



Der Bettler mit der ausgestreckten linken Hand
An old man without a beard Vieillard sans barbe
B. 150



*Arzt, einem Kranken den Puls fühlend
The physician Le médecin
B. 155



Zwei gehende Männer
(Fragment des I. Zustandes)
Two Venetian figures Deux figures vénitiennes
B. 154



Zwei gehende Männer
(II. Zustand)
Two Venetian figures Deux figures vénitiennes
B. 154



Der Schlittschuhläufer

The skater — Le patineur

B. 156



Der Lastträger und die Frau mit dem Kinde

The carrier, a woman and her child — L'homme de peine et sa femme

B. 161

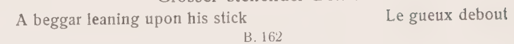


Bettler im Lehnstuhl

The beggar in a chair — Le gueux assis

B. 160





Grosser stehender Bettler

A beggar leaning upon his stick — Le gueux debout

B. 162



Kleiner stehender Bettler
A beggar standing — Gueux debout
B. 169



Der Bettler „in Callots Geschmack"
A beggar in Callot's manner — Gueux dans le goût de Callot
B. 166



Stehender Bettler in Mütze mit Ohrklappen
A beggar in a cap standing in profile — Le gueux debout
B. 163



Die Alte mit der Kürbisflasche

A beggar woman in Callot's manner — La femme avec la calebasse

B. 168



Nach links gehender Bettler

A beggar in a ragged coat — Gueux à manteau déchiqueté

B. 167



„Lazarus Klap“

„Lazarus Klap“ or the mute beggar — „Lazarus Klap“ ou le muet

B. 171



Auf einem Erdhügel sitzender Bettler

Beggar seated and with his mouth open

Gueux assis, ressemblant à Rembrandt

B. 174

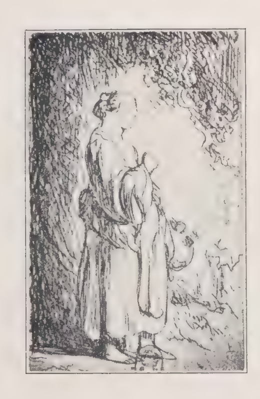


Sitzender Bettler mit Glutpfanne und Hund

An old beggar with his dog

Vieux mendiant assis, accompagné de son chien

B. 175



Stehende Bäuerin
The peasant's wife Paysanne debout
B. 181



Stehender Bauer
A peasant standing Paysan debout
B. 180



Kranker Bettler und alte Bettlerin
A sick beggar and beggar woman Gueux et gueuse
B. 185



Bettler und Bettlerin

A man and a woman; beggars — Mendiants, homme et femme

B. 183



Zwei Bettlerstudien

Sketches of a beggar — Esquisses d'un gueux

B. 182



Dicker Mann im weiten Mantel

A beggar in Callot's manner Gueux enveloppé dans son manteau

B. 184



Bettler, im Hintergrund eine Hütte

Beggar in a cloak Gueux couvert d'un manteau

B. 184 bis (v. Seidlitz 376)



Eulenspiegel

The flute player — L'espiègle

B. 188



*Der Zeichner nach dem Modell (Pygmalion)

An artist drawing from the nude — Le dessinateur d'après le modèle

B. 192



*Badende Frau im Freien

A naked woman with her feet in the water — B. 200 — Femme nue, les pieds dans l'eau



*Diana im Bade

Diana bathing

Diane au bain

B. 201



*Danae und Jupiter

Danae and Jupiter

Femme nue, dormant

B. 204



* Die sogenannte „liegende Negerin“

A naked woman seen from the back

La négresse couchée

B. 205



Der Waldsee

A landscape with a house and a large tree at its side

Le grand arbre à côté de la maison

B. 207



Kleine Dünenlandschaft

Landscape with the distant sea and ruins

Le paysage à la vache

B. 206

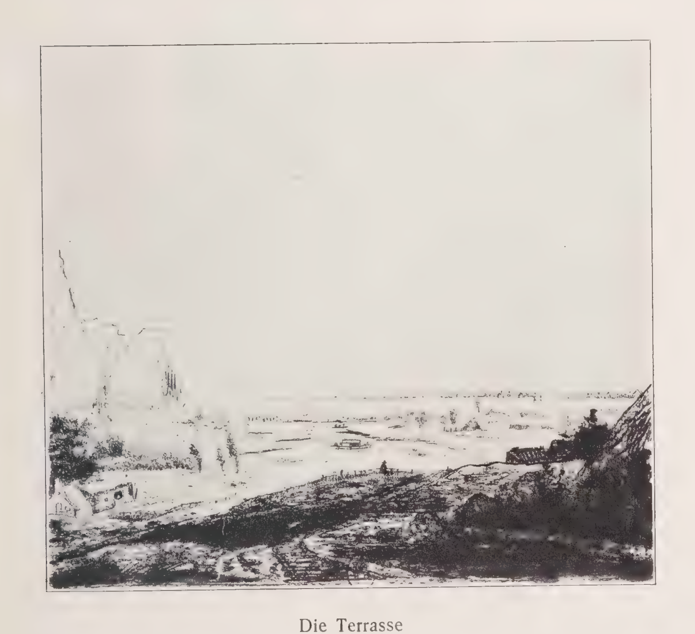


*Die beiden Hütten mit dem spitzen Giebel

The two gabled houses

Les deux maisons avec pignon pointu

B. 214



Die Terrasse

A landscape with a terrace

Paysage à la terrasse

B. 216



*Die Landschaft mit der Kutsche

The landscape with the coach — Le paysage au carosse

B. 215



Die Hirtenfamilie

The shepherd's family — Le berger et sa famille

B. 220



*Die Baumgruppe am Wege

The cluster of trees near the roadside — Le bouquet d'arbres au bord du chemin

B. 229



*Der Baumgarten bei der Scheune

An orchard with a barn — Paysage aux deux allées

B. 230



Der Kanal mit dem Boot

A canal with a little boat

Le canal à la petite barque

B. 240



*Das Dorf mit dem alten viereckigen Turm

The landscape with the square tower

Le village à la grosse tour carrée

B. 238



Die Landschaft mit dem weissen Zaun

A landscape with a white fence — Le paysage à la barrière blanche

B. 242



Der grosse Baum

The big tree — Le grand arbre

B. 241



Die Landschaft mit dem Kanal und dem Kirchturm

Landscape with a church at the side of a canal — Le paysage au canal

B. 244



Der Fischer im Kahn

The fisherman in a boat — Le pêcheur dans une barque

B. 243



*Die niedrige Hütte am Ufer des Kanals

The low house on the banks of a canal — La maison basse sur le bord du canal

B. 245



Die hölzerne Brücke

The wooden bridge — Le pont de bois

B. 246



Die Landschaft mit dem Weggeländer

A landscape with a canal and a road lined by an open fence — Paysage aux palissades

B. 247



Das Bauernhaus mit dem viereckigen Schornstein

The cottage with a square chimney and a fisherman in a boat

Maison de paysan avec une cheminée carrée

B. 249



Der gefüllte Heuschober

A cottage and a barn filled with hay

La grange remplie de foin

B. 248



Der Heuwagen

The haycart

Le chariot à foin

B. 251

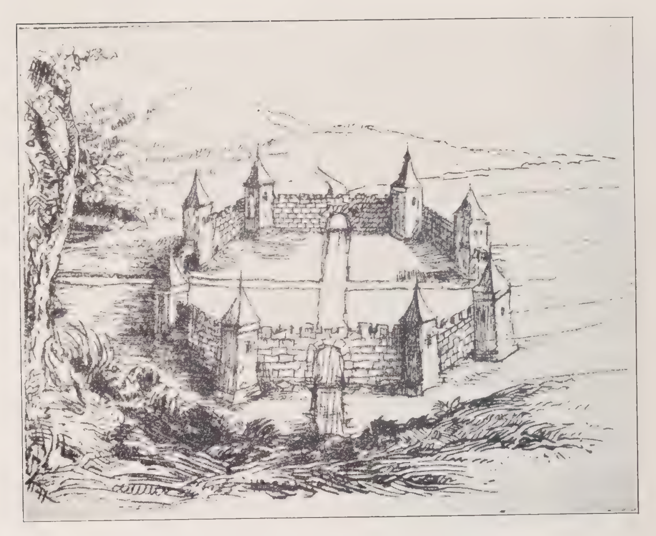


Das Haus mit den drei Schornsteinen

The house with the three chimneys

La maison aux trois cheminées

B. 250



Das Schloss

The castle — Le château

B. 252



Der Stier

The bull — Le taureau

B. 253



*Die Dorfstrasse

The village street

La rue de village

B. 254



*Die unvollendete Landschaft

An unfinished landscape

Le paysage non-fini

B. 255



Junger Mann mit der Jagdtasche

Three quarter length of a young man seated

Jeune homme assis à la gibecière

B. 258



*Die Kanallandschaft mit dem eimertragenden Mann

Landscape with a canal and a man carrying milkpails

Paysage au canal

B. 256



*Greis, die Linke zum Barett führend

An old man lifting his hand to his cap

B. 259

Vieillard portant la main à son bonnet



Bärtiger Greis: Brustbild, von der Seite gesehen
Half-length of an old man with a long beard Vieillard à grande barbe
B. 260



Greis in weitem Sammetmantel

An old man with a large white beard and a fur cap

Vieillard à grande barbe et bonnet fourré

B. 262

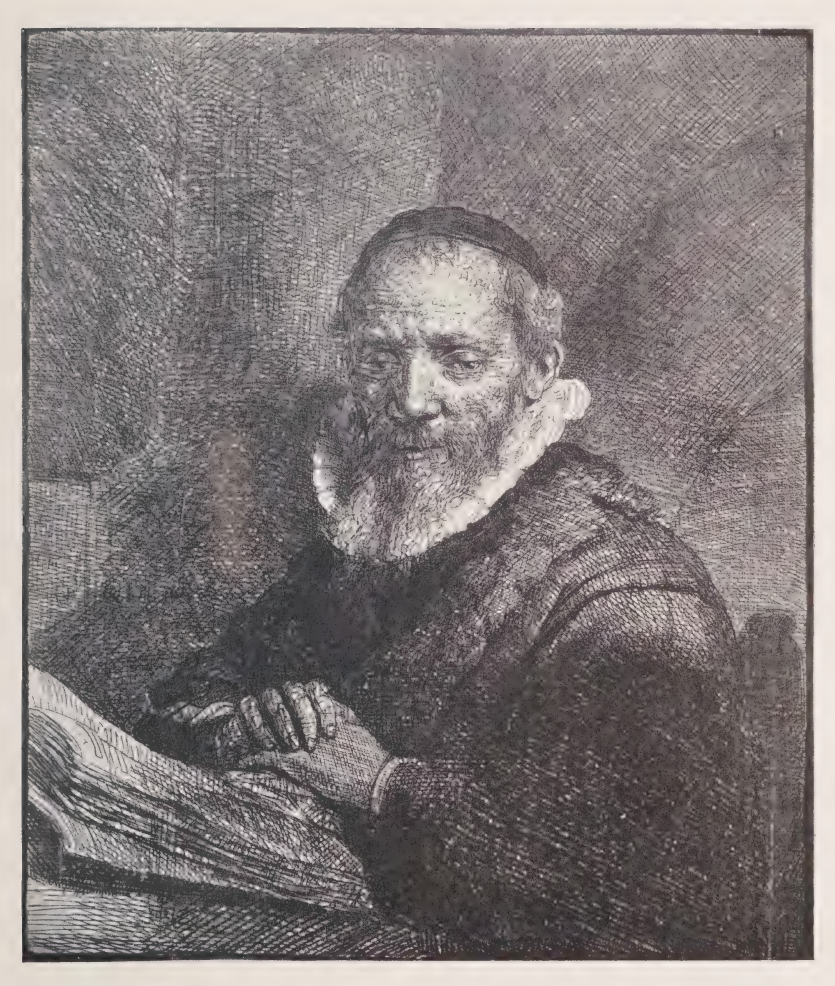


Mann mit kurzem Bart in gesticktem Pelzmantel

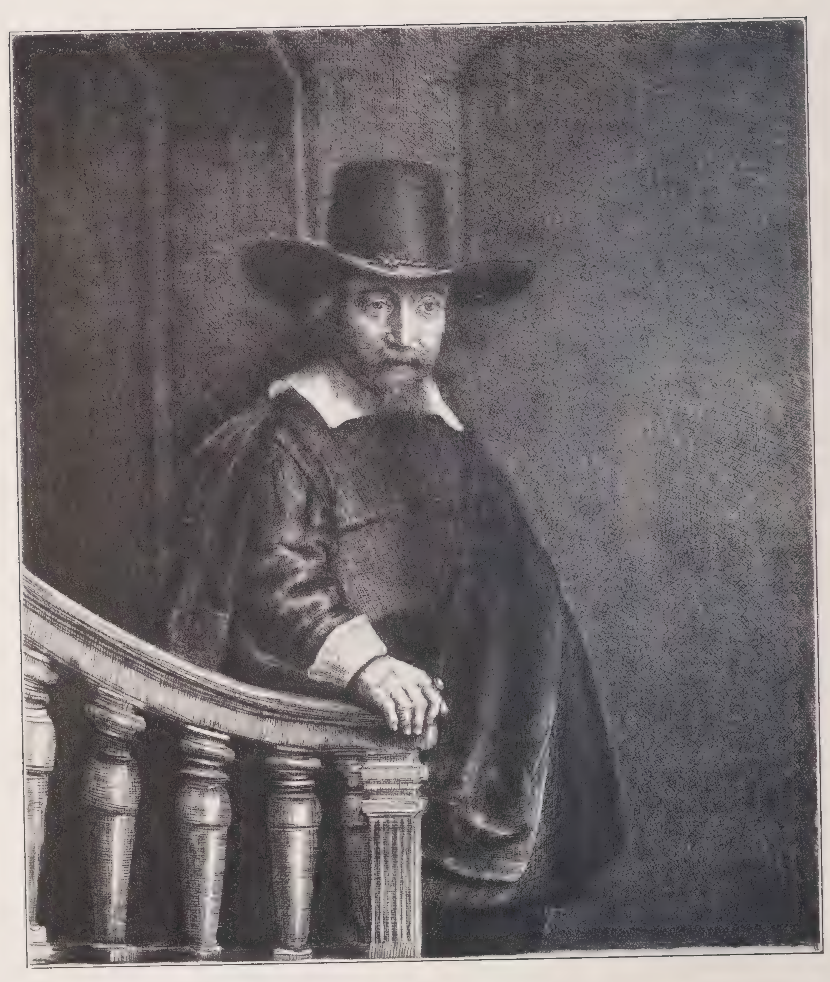
Half-length of a man with a short beard and embroidered cloak

L'homme à barbe courte et bonnet fourré

B. 263



*Jan Sylvius
B. 266

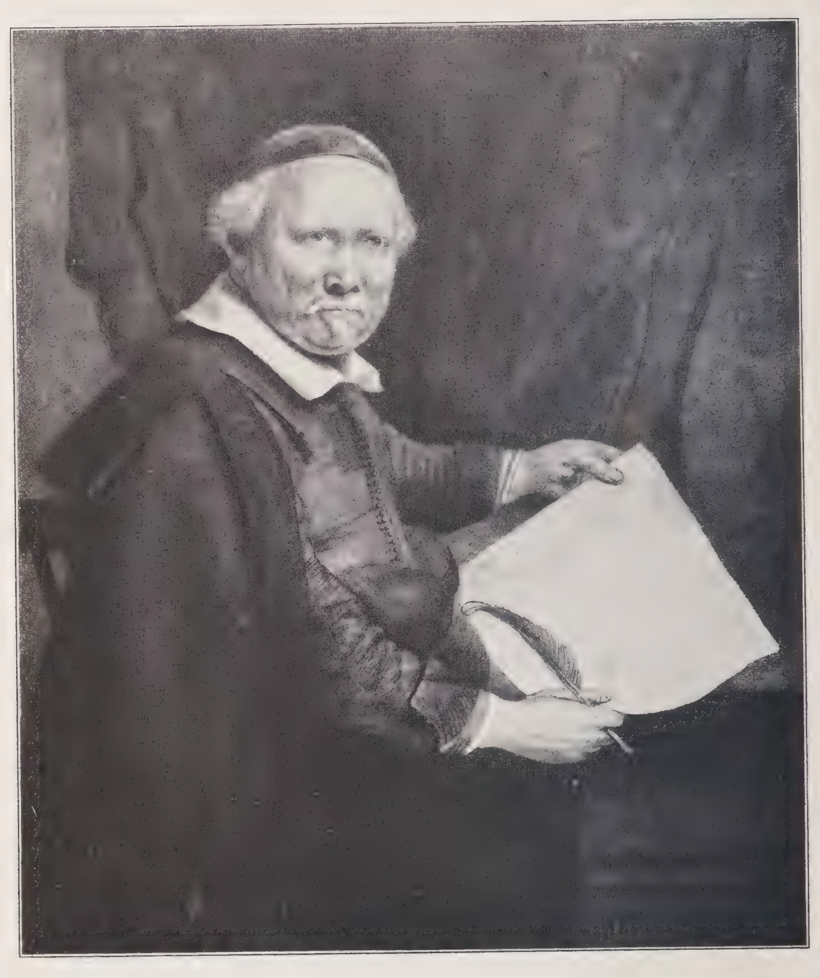


*Ephraim Bonus
B. 278



*Jan Sylvius

B. 280



*Der „grosse" Coppenol

The „great" Coppenol

Le „grand" Coppenol

B. 283



*Der erste Orientalenkopf

The first Oriental head

La première tête orientale

B. 286



*Der zweite Orientalenkopf

The second Oriental head

La seconde tête orientale

B. 287



*Der dritte Orientalenkopf

The third Oriental head

La troisième tête orientale

B. 288



*Mann mit langem Haar und Sammetbarett

A young man in a mezetin cap — Homme à longs cheveux

B. 289



*Niederblickender Greis mit hoher Fellmütze

Old man with a large beard — Vieillard à grande barbe

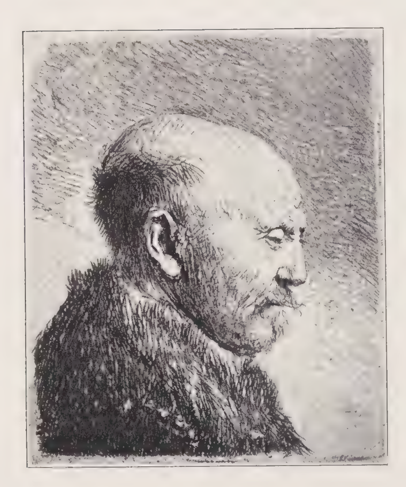
B. 290



Greis mit langem Bart, seitwärts blickend

Old bearded man, partially bald — Vieillard à grande barbe et tête chauve

B. 291



Kahlkopf, nach rechts (Rembrandts Vater?)

Profile of a baldheaded man — Tête d'homme chauve

B. 292



Mann mit struppigem Bart und wirrem Haar

Head of an unkempt man — Vieillard avec barbe frisée

B. 297



Kahlkopf, nach rechts, klein
A baldheaded man in profile Tête d'homme chauve
B. 294



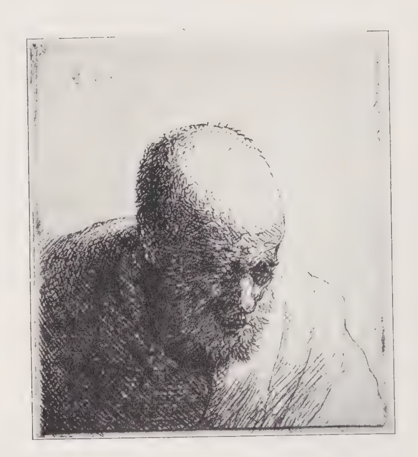
Niederblickender Mann mit kurzem Haar
Bearded man, looking down to left Tête à cheveux courts
B. 296



*Bärtiger Greis mit Käppchen, nach rechts
An old man with a gray beard and skull cap Vieillard à grande barbe et calotte
B. 295



*Kahlkopf, nach links gewendet
A baldheaded man in profile to left Tête d'homme chauve
B. 293



Nach rechts niederblickender Kahlkopf

Bust of a bald man with his mouth open

Tête chauve inclinée à droite

B. 298



Kleiner Greisenkopf in hoher Fellmütze

Beardless old man with a high cap

Vieillard sans barbe

B. 299



Kleiner männlicher Kopf in hoher Kappe

A Turkish slave

L'esclave à grand bonnet

B. 302



Kahlköpfiger Greis mit kurzem Bart, nach rechts
Old man with a short beard — Vieillard chauve à courte barbe
B. 306



Männlicher Kopf mit verzogenem Munde
Man with protruding underlip — Homme à bouche de travers
B. 305



Bartloser Mann in Pelz und Pelzmütze
Head of a man directed to left, in a fur cap and cloak — Homme avec bonnet
B. 307



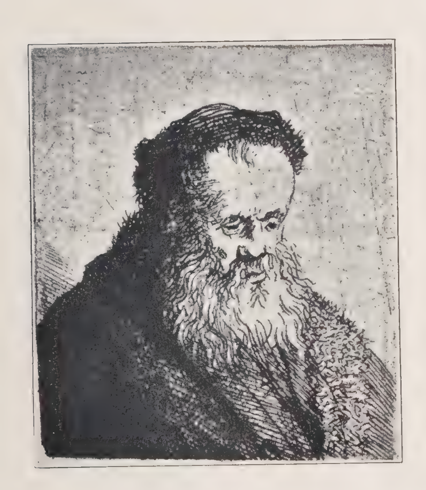
Greis mit langem Bart
An old man with a long white beard Vieillard à grande barbe blanche
B. 309



*Mann mit breitkrempigem Hut
A man with a broadbrimmed hat and ruff
L'homme avec chapeau à grands bords
B. 311



Ein bärtiger Greis in Pelzmütze
An old man with a beard and fur cap
Vieillard à grande barbe
B. 312



Bärtiger Greis mit hoher Stirn und Pelzkäppchen
An old man with a square beard and skull cap
Vieillard à barbe carrée et bonnet
B. 314



*Mann mit aufgeworfenen Lippen
Head of a man with thick-lipped mouth
L'homme faisant la moue
B. 308



Bärtiger Greis, seitwärts niederblickend

An old bearded man

Vieillard à barbe pointue, les cheveux hérissés

B. 315



Rembrandt, lachend

Rembrandt, full face, laughing

Rembrandt, tête de face, riant

B. 316



Brustbild eines bärtigen Mannes im Profil nach rechts

Profile of a man with a short thick beard

Vieillard à barbe et bonnet vu de profil

B. 317



*Der Philosoph mit der Sanduhr

A philosopher with an hour glass — Le philosophe avec un sablier

B. 318



Rembrandt mit überhängender Mütze

Portrait of Rembrandt in a cap — L'homme avec trois crocs (Rembrandt)

B. 319



Rembrandt mit aufgerissenen Augen

Rembrandt with haggard eyes — Rembrandt aux yeux hagards

B. 320



Mann mit Schnurrbart und hoher Mütze (der Jude Philo)

A sitting man in a high cap with mustaches

Homme assis, à moustaches relevées

B. 321



Junger Mann mit Kappe
Man in a cap — Tête à bonnet
B. 322



Mann mit Ohrklappen an der Mütze
A man's head with a cap and chin stay — Homme avec oreillette au bonnet
B. 323



Bartloser Kahlkopf, nach rechts
(II. Zustand)
A baldheaded man — Vieillard à tête chauve
B. 324

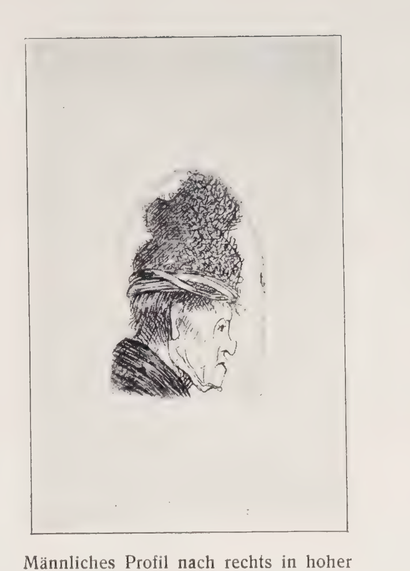


Greis mit langem Bart, stark vorgebeugt

An old man with a very large beard

Vieillard à barbe large

B. 355



Männliches Profil nach rechts in hoher Fellmütze

A grotesque head in a high fur cap — Tête grotesque

B. 326



Schreiender Mann in Pelzkappe

Another grotesque head with an open mouth — Autre petite tête grotesque

B. 327





*Der Maler

The painter — Le peintre

B. 328



Rembrandt, stark beschattet

Rembrandt with frizzled hair and strongly shaded

Buste d'homme à cheveux crépus

B. 332

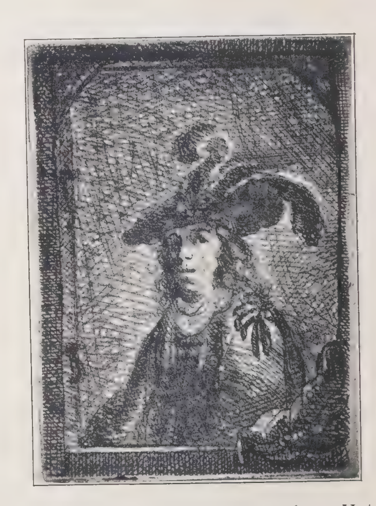


Junger Mann im breitkrempigen Hut, im Achteck

A young man in an octagon frame

Buste de jeune homme

B. 329

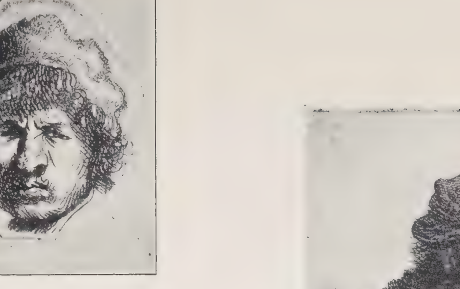


Junger Mann mit federgeschmücktem Hut

Young man in a mezetin cap with feathers

Buste de jeune homme au bonnet orné de plumes

B. 331



Rembrandt im Achteck

Portrait of Rembrandt in an octagon frame — Tête d'homme aux cheveux crépus de forme octogone

B. 336

Greis mit aufgekrempter Kappe

An old white bearded man — Buste de vieillard à barbe blanche

B. 337



Junger Mann mit breitkrempigem Hut

A young man lightly sketched — Buste de jeune homme gravé au trait

B. 330



Mann in federgeschmücktem Barett

A man with a ruff and feathers in his cap — Buste d'homme avec bonnet orné de plumes

B, 335



* Der sogenannte weisse Mohr

The white negro Le nègre blanc

B. 339



*Die „grosse“ Judenbraut

The „great“ Jewish bride

La „grande“ fiancée juive

B. 340



*Angebliche Studie zur „grossen“ Judenbraut

Study for the „great“ Jewish bride — Étude pour la „grande“ fiancée juive

B. 341



Die „kleine“ Judenbraut (Saskia als Sa. Catharina)

The „little“ Jewish bride — La „petite“ fiancée juive

B. 342



*Rembrandts Mutter mit dunkeln Handschuhen

Old woman sitting, directed to left — Vieille femme assise

B. 344



*Die Lesende

A young woman reading — La liseuse

B. 345



Angebliches Bildnis der Saskia in reicher Tracht
A young woman with pearls in her hair   Femme coiffée en cheveux
B. 347



*Alte Frau, nachdenkend
An old woman meditating after reading   Vieille femme méditant sur un livre
B. 346



*Brustbild der Mutter Rembrandts
Half-length of Rembrandt's mother   Buste de la mère de Rembrandt
B. 353



Rembrandts Mutter mit der Hand auf der Brust
Rembrandt's mother — La mère de l'artiste
B. 349



Alte mit dunkelm Schleier
An old woman with a black veil — Vieille avec voile noir
B. 355



*Rembrandts Mutter, Kopf von vorn
Rembrandt's mother, etched to the chin only — La vieille à la bouche pincée
B. 352



Junges Mädchen mit Handkorb
A woman with a basket Jeune fille avec panier
B. 356



Alte Frau mit um das Kinn geschlungenem Kopftuch
Half-length of a woman, oval below Tête de femme agée, à la guimpe
B. 358



Die sogenannte weisse Mohrin
The white negress Mauresse blanche
B. 357



Kopf einer Alten, oben beschnitten
An old woman's head   Tête de vieille au buste tronqué
B. 360



Lesende Frau
A girl reading   Femme lisant
B. 361



Studien mit dem Bildnis Rembrandts

The head of Rembrandt and other studies

Esquisses où l'on voit la tête de Rembrandt

B. 363



*Studien eines Pferdes, eines Gehölzes etc.

Part of a horse and other sketches — Esquisses avec un taillis, une étude de cheval &c.

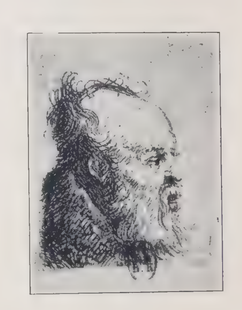
B. 364



Lesende Frau mit Brille
An old woman reading Vieille portant lunettes
B. 362







B. 303 B. 143 B. 334

Teile der zerschnittenen Platte B. 366
Fragments of the plate B. 366 Coupures de la planche B. 366





B. 333 B. 300

Teile der zerschnittenen Platte B. 366

Fragments of the plate B. 366

Coupures de la planche B. 366

Studienblatt mit einer Halbfigur und fünf Männerköpfen

A sheet of sketches

Esquisses avec cinq têtes

B. 366



Studienblatt mit der im Bett liegenden Frau

Sketches, two women in bed among them

Esquisses gravées dans plusieurs sens de la planche

B. 369



Angefangenes Studienblatt mit einem Bauernpaar
Um 1634

Two small figures — Esquisses separées par une ligne au milieu de la planche

B. 373



Das Vorderteil eines Hundes

Sketch of a dog — Étude d'un chien

B. 371



Drei Greisenköpfe

Three profiles of old men — Trois têtes de vieillards

B. 374



Studienblatt mit Rembrandt im Barett

Sketch of a tree and other subjects — Esquisses avec un arbre

B. 372



Weiblicher Studienkopf

Study of a woman's head — Étude d'une tête de femme

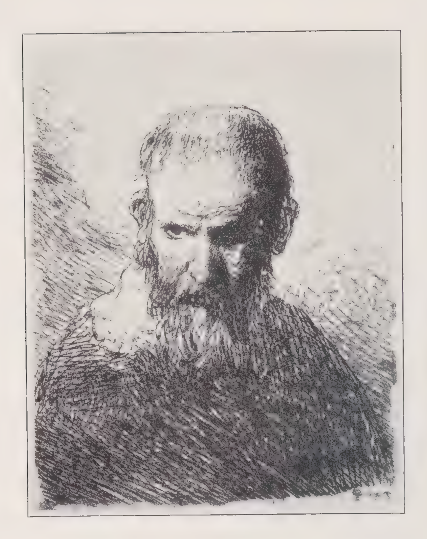
B. 375



Brustbild eines Mannes mit einem Kleinod in der Kappe

A man resembling Rembrandt in Oriental dress — Portrait ressemblant à Rembrandt

v. Seidlitz 377 Rovinski B (988)



Alter barhäuptiger Mann, etwas nach vorn geneigt
An old, darkeyed man Vieillard aux yeux noirs
v. Seidlitz 378 Rovinski U (1001)



Die alte Scheune
The old barn La vieille grange
v. Seidlitz 386 Rovinski K (996)



*Das durch einen Deich geteilte Dorf

A village divided by a dyke

Village partagé par une digue

v. Seidlitz 382 Rovinski H (994)



Der Fischer im Kahn

The fisherman in his boat

Le pêcheur dans une barque

v. Seidlitz 383 Rovinski G (993)



Die Landschaft mit den beiden Anglern

Landscape with two men angling

Paysage avec deux pêcheurs

v. Seidlitz 384 Rovinski I (995)



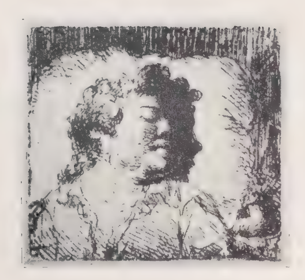
Angebliches Bildnis des Jan Six
A supposed portrait of Jan Six   Portrait de Six
v. Seidlitz 387 Rovinski N (997)



Profilkopf eines Greises im Turban
An old man in a turban   Profil d'un vieillard
v. Seidlitz 388 Rovinski O (998)



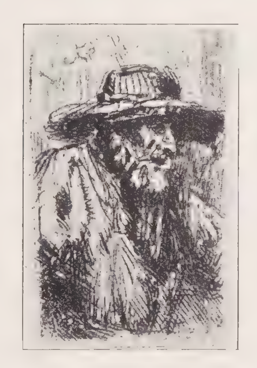
Profil eines Greises in Pelzkappe
Profile of a Jew directed to right Profil d'un vieillard
v. Seidlitz 389 Rovinski P (1000)



Kopf eines schlafenden Kindes
A child asleep   Tête d'un enfant dormant
v. Seidlitz 395 Rovinski D (991)



*Bildnis Rembrandts
A portrait of Rembrandt   Portrait de l'artiste
v. Seidlitz 394 Rovinski C (990)



Greisenprofil unter breitkrempigem Hut
An old Jew in a broad-brimmed hat   Un juif en chapeau à grands bords
v. Seidlitz 397 Rovinski Q (999)



Bathseba

Bathsheba

Bethsabée au bain

v. Seidlitz 396 Rovinski E (992)



Das Pärchen und der schlafende Hirt
Um 1644
The shepherds in the wood   Le vieillard endormi
B. 189



Der pissende Mann
A man making water 1631   L'homme qui pisse
B. 190



Die pissende Frau
A woman crouching under a tree   La femme qui pisse
B. 191



Der Mönch im Kornfeld

The monk in the cornfield — Le moine dans le blé

B. 187



Joseph und Potiphars Weib

Joseph and Potiphars wife — 1634 — Joseph et la femme de Potiphar

B. 39



Das Paar auf dem Bett

The french bed — 1644 — Le lit à la française

B. 186

Anmerkungen

Zu B. 191. Ich erblicke in diesem wertlosen Blatt nur den Versuch eines talentlosen Menschen, die Radierung Rembrandts B. 190 nach einer gewissen Richtung hin zu überbieten. Von dem nicht zu leugnenden Humor Rembrandts ist hier aber kein Schimmer zu verspüren.

Zu B. 187. Das Blatt gilt allgemein als eine fremde, freie Kopie nach B. 186.

Zu B. 186. Das Blatt leidet an einem inneren Widerspruch. Wir können annehmen, daß Rembrandt bloß Gefallen daran fand, einmal den Gegenstand darzustellen. Dann hätte er nach der raschen Skizzierung des Paares sich nicht die Zeit genommen, die vielen Einzelheiten und den geistlosen Hintergrund links zu schaffen. Nehmen wir aber an, daß Rembrandt unter der Devise Naturalia non sunt turpia an dem Vorwurf weiter nichts Auffälliges fand, ihn also für gerade so darstellungsfähig wie irgendeinen andern hielt, dann befremden die groben Zeichnungsmängel, die ungleiche und teils recht minderwertige Ausführung, wie überhaupt die schlechte Haltung des Blattes. Die Urheberschaft Rembrandts erscheint mir ziemlich ausgeschlossen: höchstens die Figuren hat er in einem übermütigen Anfall auf das Kupfer gekritzelt, alles übrige muß dann aber von andrer Hand ausgeführt worden sein.

ERLÄUTERUNGEN

UND

REGISTER



Erläuterungen

Die Sterne neben den deutschen Unterschriften im Bilderteil verweisen auf diese Erläuterungen. Der Buchstabe B bezieht sich auf das Verzeichnis der Radierungen Rembrandts von Bartsch (Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt. Wien 1797)

Titelbild — B. 22 — Seymour Haden nimmt an, daß das Blatt auf Six' Landgut Hillegom entstanden sei, wohin der Besitzer Rembrandt nach Saskias Tod eingeladen habe. Es ist wohl das schönste und künstlerisch am höchsten stehende Selbstbildnis des Meisters. Wer beobachtetet, wie hier die Beleuchtungsfrage gelöst wird, trotzdem der Kopf unmittelbar mit einer Seite am Fenster steht, wird dem Schluß nicht ausweichen können, daß die zahlreichen, auf grelle und ganz unkünstlerische Weise beleuchteten Köpfe im Werke Rembrandts keineswegs vom Meister selbst herrühren können.

S. 1 — B. 338 — Nur wenn man annimmt, daß dies Blatt tatsächlich den ersten Versuch Rembrandts darstellt, kann man es als seine Arbeit ansehen. Wir müssen uns dann vorstellen, daß er es in Angriff nahm, ganz plötzlich und ohne irgendwelche vorherige Uebung mit den Werkzeugen. Manche behaupten auch, daß es mit einem abgebrochenen Nagel, der zwei Spitzen hatte, nicht mit einer Radiernadel, hergestellt worden sei.

S. 6 — B. 343 — Die Mutter trägt den Witwenschleier, wodurch sich die Jahreszahl bestimmen läßt, da Rembrandts Vater 1630 starb.

S. 8 u. S. 9 — B. 7 — Um zu zeigen, was Ueberarbeiter aus Rembrandts Werk gemacht haben, wird hier sowie in einigen andern Fällen auch später, die Radierung, wie sie Rembrandt schuf und wie sie dann verdorben wurde, nebeneinander gestellt.

S. 13 unten links u. rechts — B. 177 u. B. 178 — Diese beiden Blätter lehnen sich in der Idee an zwei Blättchen von Sebald Beham an. Dies ist eigentlich der Hauptgrund, der dafür spricht, daß sie eigenhändig sein könnten, denn im Holland seiner Tage hatte eigentlich nur Rembrandt Kenntnis und Verständnis für die Kunst des sechzehnten (und fünfzehnten) Jahrhunderts.

S. 14 — B. 198 — Das Blatt wurde bereits 1636 von Hollar kopiert.

S. 15 — B. 23 — Später haben fremde Hände die Platte überarbeitet und ein Brustbild im Oval daraus gemacht. Es ist nicht ganz sicher, ob das Blatt ein Selbstbildnis sein soll: wir kennen die Warze sonst nicht auf Rembrandts Selbstbildnissen.

S. 17 — B. 81 — Von dieser Platte existieren nur ganz wenige Abzüge. Durch fehlerhafte Handhabung war der Firnis widerstandslos geworden und das Ganze beim Aetzen völlig mißlungen. Rembrandt ließ nun von Schülerhand die Darstellung aufs neue radieren und ätzen: diese zweite Platte, auf der er selbst nichts gearbeitet hat, findet sich in der zweiten Abteilung (S. 175) abgebildet.

S. 19 — B. 69 — Für den Christus verwendete Rembrandt Dürers Holzschnitt aus der kl. Passion (B. 23. Abb. Klassiker der Kunst Bd. IV: „Dürer", 3. Aufl., S. 233).

S. 20 u. S. 21 — B. 279 — Der erste Zustand (S. 20) und möglicherweise ein zweiter ist von Rembrandt selbst, der dritte bis sechste (S. 21) nicht mehr.

S. 22 rechts — B. 350 — Der Rasterdruck verwischt die Handschrift des Originals, das wesentlich graphischer aussieht.

S. 29 — B. 313 u. B. 268 — Auch diese Blätter wirken im Original lange nicht so glatt und schwächlich wie hier.

S. 30 — B. 26 — Wahrscheinlich ist dies nicht der erste Zustand der Platte, die uns demnach, so wie sie Rembrandt ließ, überhaupt nicht bekannt wäre.

S. 32 — B. 28 — W. Schmid weist darauf hin, daß offenbar schon das Genital der Eva spätere Zutat von fremder Hand sei; einen Abdruck vor dieser Zutat kennen wir aber nicht. Zutat möchte ich auch die merkwürdige, Rembrandts Wesen fremde Schlange nennen, während mir die Figuren eigenhändig erscheinen. Es ist das eine der vielen Platten, die sich schwer einordnen läßt. So wie sie uns bekannt ist, ist sie sicherlich nicht eigenhändig. Aber da Teile sich doch noch in ihrem ursprünglichen Aussehen erhalten haben, mag sie bei den echten Platten eingereiht stehen gegenüber andern, auf denen fremde Hand etwaige Originalarbeit Rembrandts von allem Anfang an unkenntlich gemacht hat.

S. 33 links — B. 33 — Das Blatt ist von A. Jordan (Repertorium für Kunstwissenschaft XVI S. 301 Anm.) auf Jakob und Benjamin gedeutet worden.

S. 34 — B. 21 — Hofstede de Groot (Nederl. Spectator 1893 Nr. 52) hat die Haltung auf das Raffaelsche Castiglione-Bildnis, das Rembrandt leicht skizzierte, als es 1639 in Amsterdam versteigert wurde, zurückgeführt. Die Haltung deckt sich aber nicht völlig mit der Zeichnung (Abb. Klassiker der Kunst Bd. II: „Rembrandts Gemälde", 3. Aufl., S. XXVI) und scheint mir auch gar keiner besonderen Erklärung zu bedürfen.

S. 36 u. S. 37 — B. 281 — Man nimmt an, daß Rembrandt die Platte vorarbeiten ließ und dann das Gesicht selbst einsetzte. Mehr ist ihm jedenfalls auch nicht eigenhändig zuzuschreiben.

S. 42 oben — B. 354 — Siehe die Einleitung S. XV ff. Wenn man dies prächtige Blatt für Rembrandt retten will, so muß man es um 1640 ansetzen. Auf den Abdrücken, die mir zu Gesicht kamen, sieht die Jahreszahl 1628 auch aus, als könnte sie später hinzugefügt worden sein.

S. 42 unten — B. 158 — Das Blatt wird von vielen angezweifelt. Rovinski (L'œuvre gravé des élèves de Rembrandt, Versch. 67^{n}) liest ein Monogramm J. P. heraus. Vosmaer (Rembrandt, 1877, S. 519) meint, es sei nach dem Hund auf der Grisaille in der Sammlung Six zu Amsterdam (Joseph seine Träume erzählend, Abb. Klassiker der Kunst Bd. II: „Rembrandts Gemälde", 3. Aufl., S. 175) kopiert. Die Kopie ist jedenfalls nicht sklavisch. Das Blatt erscheint mir gut genug, um anzunehmen, daß Rembrandt es zum mindesten auch nach dem Leben gemacht habe. Auf der entsprechenden Radierung B. 37 (S. 160) befindet sich ein ganz andrer Hund.

S. 45 — B. 261 — In der Reproduktion wirkt das Blatt nicht. Das Modell ist dasselbe wie das auf der vorhergehenden Seite links.

S. 46 — B. 114 — Das Blatt sowie das folgende bekunden eine Beeinflussung durch Rubens. Gerade dieser Umstand spricht für die Urheberschaft Rembrandts, da er allein zu seiner Zeit frei genug war, solche Einflüsse aufzunehmen.

S. 53 — B. 120 — Nach A. Jordan (a. a. O. S. 301) sind Ruth und deren Schwiegermutter dargestellt (Ruth I, 15—19).

S. 69 — B. 209 — Die Gruppe links unter dem Baum soll von einer früher auf dieser Platte angefangenen Darstellung übriggeblieben sein (Michel, Rembrandt S. 319). Haden meint (L'œuvre gravé de Rembrandt S. 27), es solle „der Omval" heißen und damit eine Biegung im Fluß bezeichnet werden.

S. 76 u. S. 77 — B. 277 — Auf dem ersten Zustand mit der Staffelei im Hintergrund wirkt das Blatt vielleicht weniger blendend, aber doch künstlerisch feiner. Es ist sehr wahrscheinlich, daß nur dieser von Rembrandt herrührt.

S. 78 — B. 103 — Dies Blatt sowie B. 104 (S. 106) und auch B. 107 (S. 140) verdanken ihre künstlerische Fassung wohl der geistigen Anregung, die Rembrandt aus Dürers Hieronymus am Weidenbaum (Abb. Klassiker der Kunst Bd. IV: „Dürer", 3. Aufl., S. 131), den er im guten Abdruck gesehen haben muß, erhielt.

S. 79 — B. 112 — Die Medea wurde für die Tragödie von Rembrandts Freund Six gearbeitet (Amsterdam: 4°: 1648).

S. 86 — B. 217 — Die Art und Weise, wie Radierung und Kaltnadel hier nebeneinander stehen (nur am Original ist dies erkenntlich), erscheint mir unrembrandtisch. Meiner innersten Ueberzeugung nach geht dieses Blatt Hand in Hand mit B. 214 (S. 217), mit dem es wohl auch das Naturmotiv gemein hat. Auf Grund einer Londoner Zeichnung wird dieses ebenfalls hervorragende Blatt, B. 214, dem J. Koninck zugeteilt.

S. 88/89 — B. 74 — Vom ersten Zustand des Blattes sind nur neun Abzüge (darunter ein Makulaturdruck) bekannt. Einer wurde im Jahre 1893 mit 35 000 Mark bezahlt; heute dürfte er, seit alle Kupferstichpreise gestiegen sind, leicht 75 000 Mark kosten.

S. 102 — B. 67 — Die Benennung „La petite Tombe" rührt vom früheren Besitzer der Platte, Pierre La Tombe, her.

S. 106 — B. 104 — Haden (Catalogue etc. 1877 S. 45) wies darauf hin, daß die Landschaft sich an eine Zeichnung Tiziano Vecellios anlehnt, die mit einer Venus staffiert ist.

S. 108 — B. 56 — Die Platte ist ursprünglich von H. Seghers als Kopie nach Elsheimer (Tobias und der Engel, nach Goudt) radiert, von Rembrandt nur teilweise ausgeschliffen und neu bearbeitet worden.

S. 109 — B. 282 — Hofstede de Groot (Urkunden Nr. 219, 220) führt zwei „Lobgedichte" auf das Blatt an. Die vier Verse von J. Bogaard (die sich möglicherweise aber auf B. 283 beziehen) sind eher eine Warnung als ein Lobgedicht zu nennen. Man möchte vermuten, Bogaard habe ein gemaltes Coppenolbildnis gesehen und warne Rembrandt davor, es nun auch zu radieren. Die Verse Waterloos berühren ebenfalls die Frage der Eigenhändigkeit der Radierung nicht, sondern bestätigen nur die Urheberschaft Rembrandts im allgemeinen, woran ja niemand zweifelt. Aus ihnen erfahren wir, daß der Knabe Coppenols Enkel ist.

S. 110 u. S. 111 — B. 78 — Die durchgreifende Veränderung, die erst im vierten Zustand der Platte eintritt, deutet auf eine völlig andre geistige Fassung des Vorwurfs. Daß sie auch von Rembrandt selbst herrührt, beweist der Umstand, daß der Reiter links nach einer Medaille Pisanellos (Giov. Franc. Gonzaga) kopiert ist, was zu jener Zeit nur Rembrandt getan haben könnte. Siehe oben Bemerkung zu B. 177 u. 178 (S. 13).

S. 113 — B. 45 — v. Seidlitz (Krit. Verzeichnis der Radierungen Rembrandts S. 49) erblickt in diesem zusammen mit den nächsten fünf Blättern eine zusammenhängende Folge von Darstellungen aus der Kindheit Jesu.

S. 116 — B. 63 — Dr. Sträter, nach ihm Seymour Haden und Hofstede de Groot (Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsammlg. XV S. 179) machten darauf aufmerksam, daß die Madonna sich an Mantegna B. 8 anlehnt.

S. 125 bis S. 127 — B. 36 a-d — Vier Darstellungen zu dem spanischen Buch „Piedra gloriosa" von Rembrandts Freund Manasse ben Israel.

S. 128 u. S. 129 — B. 76 — Lehrs (Repertor. f. Kunstwissensch. XVII S. 298) lenkte wohl zuerst die Aufmerksamkeit auf die Abhängigkeit von Lucas van Leiden. Wie Shakspere hat Rembrandt ohne Scheu die Gedanken seiner Vorgänger verwertet, aber gleich ihm hat er sie stets verbessert. Ursprünglich war sein Blatt durch die Menge im Vordergrund ebenso unruhig wie Lucas' gewesen. Er schaffte sie ab, um Christus als Mittelpunkt hervorzuheben. Aber gleichzeitig bedachte er, daß er nun erklären müsse, warum die Menge sich nicht, wie es ihr natürlich wäre, direkt vor Christus dränge, und er veränderte den Boden in einen Graben.

S. 136 — B. 29 — Hofstede de Groot (Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsammlg. XV S. 178) führt die Komposition zum Teil auf eine Zeichnung Rembrandts zurück, in der er vier Orientalen nach einer persisch-indischen Deckfarbenmalerei kopiert hat.

S. 142 u. S. 143 — B. 197 — Das Blatt hat sich von Zustand zu Zustand verschlechtert — namentlich der Hintergrund ist ganz verdorben —, aber es steht nicht fest, ob diese Veränderungen nicht etwa doch von Rembrandt selbst herrühren.

S. 144 u. S. 145 — v. S. 379 — Das Blatt läßt sich schwer reproduzieren und noch schwerer nach der Reproduktion beurteilen. Um die Komposition zu erläutern, ist die verdeutlichende Kopie von Basan (lt. Wilson; im Rovinski wahrscheinlich durch Druckfehler dem Bartsch

zugeschrieben. Auf dem Unterrand steht: „Rembrandt gravant une planche / cuire de Mr. Mariette“) mit reproduziert worden. Das Original erweckt den Anschein, als habe der Meister sich einmal nach einer vorübergehenden Krankheit flüchtig skizziert. Für mich ist die Stellung direkt unmittelbar gegenüber dem Spiegel, wie sie hier uns unzweideutig vor Augen steht, absolut beweiskräftig für die Echtheit des Blattes. Aus welchem Grunde käme wohl ein Fremder auf den Gedanken, Rembrandt in dieser für ein Modell mehr als ungewöhnlichen, für ein Selbstmodell aber einzig natürlichen Stellung zu radieren?

S. 148 — B. 203 — Nach Middleton (Rembrandts Etchings S. 282) liegt ein Anklang an Ann. Carracci (B. 17) vor, nach Müntz (Gazette des Beaux-Arts 1892 I S. 196 ff.) und Hofstede de Groot (Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsammlg. XV S. 179) ein viel schlagenderer an Allegris Bild im Louvre.

II. Abschnitt

Zweifelhafte und verworfene Blätter

S. 153 unten links — B. 1 — Meine Gründe für die Verwerfung dieses und der großen Reihe ähnlicher Blätter gab ich bereits in der Einleitung. Diese schablonenhafte, unkünstlerisch forcierte Beleuchtung, die jedes Gesicht in eine weiße und eine Negerhälfte zerfallen läßt, widerspricht dem Empfinden, das so ein Blatt wie B. 22 schuf. Im übrigen werden diese Köpfe bereits allgemein verworfen; siehe v. Seidlitz (Krit. Verz.), der neben den zweiunddreißig Schülerarbeiten von 1631 über sechzig weitere ausscheidet.

S. 153 oben — B. 5 — Ist auf einem Stück der zerschnittenen Platte B. 54 (S. 164) radiert worden.

S. 158 unten links — B. 31 — Laut Rovinski (L'œuvre gravé de Rembrandt, Petersburg 1890) von Livens.

S. 159 — B. 34 — Wie auf dem Christus und die Samariterin, B. 70 (S. 170), heben sich die Gestalten, namentlich die Köpfe, merkwürdig schlecht vom Hintergrund ab; gleichsam als wären die Blätter nach Reliefs gemacht.

S. 160 rechts — B. 38 — Laut Middleton von Vliet.

S. 162 u. S. 163 — B. 44 — Die stellenweise Vollendung des Blattes entspricht nicht dem Geist der Originalradierung und besonders nicht der Kunstweise Rembrandts. Dürer, der als Stecher vor Inangriffnahme der Platte eine nahezu vollendete Plattenzeichnung brauchte, konnte leicht in dieser Weise fortschreiten, nicht aber Rembrandt, dessen Schöpfung wohl recht eigentlich auf dem Kupfer selbst entstand, und daher stufen- nicht fleckenweise sich entwickeln mußte. Daß diese Platte, ähnlich wie man es beim Goldwäger annimmt, von fremder Hand für Rembrandt vorgearbeitet wurde, läßt sich auch nicht annehmen, denn gerade die Ausführung der Figuren verrät die Hand eines Reproduzenten, nicht die des großen Schöpfers.

S. 165 rechts — B. 54 — Von der zerschnittenen Platte. Vergleiche S. 164.

S. 167 — B. 59 — Ist doch wohl eine spätere Fälschung!

S. 169 unten — B. 68 — Die kindische Aufdringlichkeit der Mimik sowie die technische Behandlung der Platte scheinen mir Rembrandts Urheberschaft auszuschließen.

S. 170 — B. 70 — Vergleiche die Bemerkung zu S. 159 (B. 34).

S. 171 — B. 71 — S. R. Koehler (Katalog der Bostoner Ausstellung 1887) bemerkte, daß im Christus der Einfluß Rubens' zu erkennen sei.

S. 172 — B. 73 — Seymour Haden (Burlington Catalogue S. 34) hat zuerst öffentlich das Blatt verdammt. An der Ausführung hat Rembrandt keinen Teil, aber auch die theatralische, eher als dramatische Komposition und die abstoßende Hauptfigur weisen nicht auf ihn.

S. 173 — B. 77 — Das Blatt ist ganz von der talentlosen Hand eines Schülers oder Berufsreproduzenten nach einer Oelgrisaille Rembrandts (London, Nationalgalerie, Abb. Klassiker der Kunst Bd. II: „Rembrandts Gemälde“, 3. Aufl., S. 157) hergestellt. Im ersten Zustand zeigt es sich, daß er bereits die Schatten, den die Stuhlbeine werfen, gearbeitet hatte, ehe er diese Beine selbst stach!

S. 174 links — B. 75 — Ueber die Punkte, die gegen die Eigenhändigkeit des an und für sich schönen Blattes sprechen, vergleiche die Einleitung.

S. 174 rechts — B. 80 — Die falsche Grazie der Maria und die unglaublichen erhobenen Hände des Johannes richten meines Erachtens das Blatt.

S. 175 — B. 81 — Vergleiche die Bemerkungen zur Wiedergabe der ersten Platte (S. 17). Diese zweite Platte ist die grobe Arbeit eines Schülerreproduzenten.

S. 176 rechts — B. 88 — Vergleiche die Bemerkung zu B. 71 (S. 171).

S. 177 — B. 90 — Ist die Schülerreproduzenten-Wiedergabe von Rembrandts Gemälde im Wallace-Museum zu London (Abb. Klassiker der Kunst Bd. II: „Rembrandts Gemälde", 3. Aufl., S. 110). Die kleinliche Durchführung läßt es durchaus nicht zu, das Blatt als Originalradierung aufzufassen. W. Schmid meint, schon im ersten Zustand rühren die Schattenpartien links, der Hund und andres im Vordergrund von Schülern her, also diese hätten der Platte ihr bestimmtes Aussehen gegeben, noch ehe der erste Abzug bestand. Auch dann — also selbst wenn man Rembrandt überhaupt nicht allen Anteil absprechen will — kann man doch unmöglich die Radierung als ein eigenhändiges Rembrandtsches Original ansehen.

S. 178 — B. 91 — Hofstede de Groot (Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlg. XV S. 175) entdeckte eine Anlehnung an Maerten van Heemskerk. Vielleicht erklärt das die schlechte Haltung des Blattes.

S. 180 — B. 95 — Das geistlose Gekritzel in der Architektur weist überhaupt auf keinen „Meister" hin. Das Blatt fällt auch sonst aus dem sonstigen „Werk" heraus.

S. 183 links — B. 100 — Von Haden verworfen mit dem Hinweis auf die Aehnlichkeit mit dem Barmherzigen Samariter.

S. 185 — B. 105 — Bie Beleuchtung ist ebenso schwach wie auf dem allgemein verworfenen Blatt B. 148 (S. 198).

S. 186 — B. 106 — Von Rovinski und Michel verworfen; von Middleton und Sträter als zweifelhaft erklärt.

S. 188 — B. 111 — Das Blatt wurde auf S. 97 im III. Buch von E. Herchmans „Der zeevart lof" (Amsterdam; Fol.; 1634) verwendet und sollte daher einfach Lob der Schiffahrt betitelt werden. Es gehört noch am ehesten zu denen, die Spuren von Eigenhändigkeit tragen.

S. 189 u. S. 190 — B. 116 u. 117 — Diese Blätter sind viel geringer als die andern Löwenjagden und erscheinen mir wie spätere Nachahmungen.

S. 192 rechts — B. 127 — Reproduktionsarbeit eines Schülers nach Rembrandts Gemälde im Museum zu Rennes (Abb. Klassiker der Kunst Bd. II: „Rembrandts Gemälde", 3. Aufl. S. 103).

S. 193 unten — B. 126 — Wiederum ein Blatt, das Spuren von Eigenhändigkeit aufweist, doch erregen die Verhältnisse, die Beleuchtung und besonders die mißlungene Gestalt ganz rechts starke Bedenken.

S. 199 — B. 149 — Wohl von derselben Hand wie B. 106 (S. 186).

S. 201 oben rechts — B. 155 — Gegenseitig kopiert nach der entsprechenden Gestalt auf B. 99 (S. 38).

S. 211 — B. 192 — Reproduktionsarbeit nach einer Skizze Rembrandts (Lippmann Nr. 110) im British Museum, die aber gleichmäßig angelegt ist und nicht stellenweise weiter als anderswo geführt ist. Es ist höchstens denkbar, daß Rembrandt dieses Blatt im Geiste der unteren Hälfte angelegt hätte und daß dann die obere Hälfte von irgend jemand anderm in kleinlicher Weise auszuführen begonnen wäre.

S. 212 — B. 200 — Auch dieses Blatt gehört zu den ersten unter allen dieser Abteilung, an deren Eigenhändigkeit man denken könnte.

S. 213 — B. 201 — Das Blatt müßte in die Nähe der Frau auf dem Hügel (B. 198 S. 14) gesucht werden. Dort haben wir lebensvolle Naturbeobachtung, hier akademische Kälte und langweilige Durchführung. Dieses Blatt sieht wie eine Schülerarbeit nach einem Gemälde Rembrandts aus. Man kann an diesen beiden Radierungen förmlich den Unterschied zwischen Meisterschöpfung und Reproduzentenauffassung demonstrieren.

S. 214 — B. 204 — W. Schmid bezweifelt die Echtheit ebenfalls und setzt selbst nach dem Satz: „höchstens das liegende Weib von Rembrandt“, ein Fragezeichen.

S. 215 — B. 205 — W. Schmid sagt: weder eine Negerin, noch hat die Platte was mit Rembrandt zu tun.

S. 217 oben — B. 214 — Im Zusammenhang mit einer Zeichnung im British Museum ist dieses ganz hervorragende Blatt dem J. Koninck zugeteilt worden. Vergleiche die Erläuterung zu B. 217 (S. 86).

S. 218 oben — B. 215 — Alle bekannten Abdrücke des Blattes sind bemalt (was der Laie aus der Reproduktion nicht ohne weiteres erkennen wird). Von den verworfenen Landschaften sind mehrere in dieser Weise, als Handzeichnungen, lanciert worden.

S. 219 oben — B. 229 — Ist von P. de With und oben links bezeichnet.

S. 219 unten — B. 230 — Ist wohl von P. de With und scheinbar mit dessen Bezeichnung versehen.

S. 220 unten — B 238 — Ist ein bezeichneter J. Koninck.

S. 223 oben — B. 245 — Trägt nach de Vries („Aanteekeningen naar aanleiding van Rembrandts etsen“ Oud Holland I, S. 303) P. de Withs Bezeichnung.

S. 227 oben und unten — B. 254 u. 255 — Zwei jeweils unten links bezeichnete P. de With.

S. 228 unten — B. 256 — Ein bezeichneter P. de With.

S. 229 — B. 259 — Die Platte wurde 1770 von Georg Friedrich Schmidt in Berlin nach einer Zeichnung Nicholas Lesueurs vollendet.

S. 233 — B. 266 — Auf einem Exemplar dieses Bildnisses steht in Rembrandts eigner Handschrift: „Aan Jan Cornelius Sylvius dese vier printen.“ Diese Notiz berührt die Eigenhändigkeit der Radierung selbstverständlich in keiner Weise.

S. 234 — B. 278 — Ist die Arbeit eines Reproduzenten, der sich an das Oelgemälde Rembrandts in der Sammlung Six hielt (Abb. Klassiker der Kunst Bd. II: „Rembrandts Gemälde“, 3. Aufl., S. 341). Der Reproduzent hat den geistlosen Hintergrund und das mißlungene Geländer hinzugefügt, ferner den Arm und die Hand verkrüppelt und auch den Gesichtsausdruck verdorben.

S. 235 — B. 280 — Wenn Rembrandt wirklich der Urheber dieses Blattes sein sollte, so beweist es nur, daß auch ein Genie sich verirren kann. Das Bildnis zeigt in der Ausführung die unsäglich kleinliche Knifflichkeit des Berufsreproduzenten, und die Beleuchtung noch dazu, mit der kindischen Spielerei der Schlagschatten, die außerhalb des Steinovals fallen, ist eines Künstlers, geschweige denn eines großen Künstlers, ganz unwürdig. Wenn man die geniale Skizze im British Museum betrachtet, wird man noch weniger daran glauben wollen, daß beide von derselben Hand ausgeführt sein können. Hier ist natürlich auch nicht die leiseste Andeutung einer solchen Beleuchtungsspielerei zu sehen.

S. 236 — B. 283 — Ist die gegenseitige freie Wiedergabe eines Berufsreproduzenten oder Schülers nach Rembrandts Gemälde, im Besitz von Alfred Rothschild (Abb. Klassiker der Kunst Bd. II: „Rembrandts Gemälde“, 3. Aufl., S. 443). Die Art der Veränderung gegenüber dem Gemälde, namentlich in den Augen, ist schwerlich die eines Meisters wie Rembrandt. Auf ein Exemplar hatte Coppenol selbst etwas kalligraphisch geschrieben, wodurch natürlich die Frage der Eigenhändigkeit ebenfalls nicht berührt wurde.

S. 237 bis S. 239 — B. 286 bis 288 — Die Orientalenköpfe gelten als gegenseitige Kopien Livens' nach seinen eignen Blättern. Sie tragen den Vermerk, daß sie von Rembrandt retuschiert seien. Gegenüber den Livensschen Originalen sind die Köpfe matter, aber die Kleidung viel geistvoller, und die Rembrandtsche Retusche wird sich wahrscheinlich hierauf beschränkt haben.

S. 240 — B. 289 — Gegenseitige Kopie nach Livens mit Zusätzen.

S. 241 — B. 290 — A. Jordan (a. a. O. S. 296) entdeckte, daß das Blatt eine gegenseitige Kopie mit Zusätzen nach B. 260 (S. 230) sei.

S. 243 unten rechts — B. 293 — Freie gegenseitige Kopie nach B. 292 (S. 242).

S. 243 unten links — B. 295 — Von F. Bol.

S. 247 oben links — B. 311 — v. Seidlitz (a. a. O. S. 168) hält das Blatt für einen Sal. Koninck nach Rembrandt.

S. 247 unten rechts — B. 308 — Von Livens.

S. 249 oben links — B. 318 — Das Blatt ist gar keine Radierung, sondern ein Holzschnitt und gilt als Livens' Arbeit.

S. 252 In der Unterschrift muß es richtig heißen B. 325.

S. 253 rechts — B. 328 — Von W. Drost und so bezeichnet.

S. 256 — B. 339 — Von A. de Haen und so bezeichnet.

S. 257 — B. 340 — Alle diese toten, wie nach Gemälden reproduzierten Blätter braucht man nur mit den de Jonghe, Asselijn, Lutma, anderseits auch mit dem Six und dem Selbstbildnis vom Jahre 1648 zu vergleichen, um sie mit dem größten Mißtrauen zu betrachten. Man hat in der Dargestellten ganz ungerechtfertigterweise Saskia erblicken wollen.

S. 258 — B. 341 — Freie und plumpe gegenseitige Kopie nach B. 340 (S. 257).

S. 260 — B. 344 — Freie gegenseitige Kopie nach B. 343 (S. 6), wie A. Jordan (Repertor. f. Kunstwissensch. XVI S. 296) nachwies.

S. 261 — B. 345 — Die Beleuchtung und die rechte Hand lassen das Blatt sehr verdächtig erscheinen.

S. 262 unten links — B. 346 — Fälschung des Malers Peters, zusammengesetzt aus B. 345 (S. 261) und B. 352 (S. 263).

S. 262 unten rechts — B. 353 — Rohe gegenseitige Kopie nach B. 352 (S. 263).

S. 263 unten rechts — B. 352 — Das Blatt sowohl wie die Jahreszahl sind sehr zweifelhaft. Es läßt sich weder mit B. 354 (S. 42) noch mit B. 343 (S. 6) in Einklang bringen.

S. 267 — B. 364 — Teilweise frei nach B. 222 (S. 104) kopiert.

S. 275 — v. S. 382 — Ein bezeichneter P. de With.

S. 279 unten links — v. S. 394 — Gegenseitige freie Kopie nach B. 24 (S. 3).



Systematisches Verzeichnis der Radierungen

(zugleich Uebersicht nach Bartsch)

I. Selbstbildnisse — II. Altes Testament — III. Neues Testament — IV. Heilige — V. Allegorien und Bilder aus dem Alltagsleben — VI. Bettler — VII. Freie Darstellungen — VIII. Landschaften — IX. Männliche Bildnisse — X. Männliche Phantasieköpfe — XI. Frauenbildnisse — XII. Studienblätter

Seite

I. Selbstbildnisse

1. Selbstbildnis, mit krausem Haar . . 153
2. Selbstbildnis, von vorn, im Barett . 154
3. Selbstbildnis, mit dem Falken . . . 154
4. Selbstbildnis, mit breiter Nase . . . 153
5. Selbstbildnis, vornübergebeugt . . 153
6. Selbstbildnis, mit stark eingeknickter Pelzmütze 155
7. Selbstbildnis, im Mantel, Halbfigur. 1631 . . . . 8, 9
8. Selbstbildnis, mit gesträubtem Haar 155
9. Selbstbildnis, in lauernder Haltung . 155
10. Selbstbildnis, mit starker Kopfwendung herausblickend 156
11. Titus van Rijn. Um 1652 98
12. Selbstbildnis, im Oval 157
13. Selbstbildnis, schreiend 157
14. Selbstbildnis, mit seitlich aufsteigender Pelzmütze 156
15. Selbstbildnis, mit glatt herabfallendem Kragen 157
16. Selbstbildnis, mit dicker Pelzmütze . 156
17. Selbstbildnis, mit der Schärpe um den Hals. 1633 12
18. Selbstbildnis, mit dem Säbel. 1634 16
19. Rembrandt und Saskia. 1636 . . . 22
20. Selbstbildnis, mit dem Federbarett. 1638 31
21. Selbstbildnis, mit dem aufgelehnten Arm. 1639 34
22. Selbstbildnis, zeichnend. 1645 Titelbild
23. Selbstbildnis, mit dem Reiherfederbusch. 1634 15
24. Selbstbildnis, in Pelzmütze und Pelzrock. 1630 3
25. Selbstbildnis, düster blickend . . . 157

Seite

26. Selbstbildnis, mit der flachen Kappe. Um 1638 30
27. Selbstbildnis, mit tief beschatteten Augen 158

II. Altes Testament

28. Adam und Eva. 1638 32
29. Abraham, die Engel bewirtend. 1656 136
30. Die Verstoßung der Hagar. 1637 . 28
31. Hagars Verstoßung 158
32. Hagars Verstoßung 158
33. Abraham, den Isaak liebkosend (Jakob und Benjamin?). Um 1638 . . 33
34. Abraham, mit Isaak sprechend. 1645 159
35. Abrahams Opfer. 1655 131
36 a. Die Statue Nebukadnezars. 1655 . 125
   b. Die Vision des Daniel. 1655 . . 126
   c. Die Jakobsleiter. 1655 127
   d. David und Goliath. 1655 . . . 127
37. Joseph, seine Träume erzählend. 1638 160
38. Jakob empfängt den blutigen Rock Josephs 160
39. Joseph und Potiphars Weib. 1634 . *
40. Der Triumph des Mardochäus. Um 1650 84
41. David im Gebet. 1652 101
42. Der blinde Tobias. 1651 95
43. Der Engel vor der Familie des Tobias verschwindend. 1641 51

III. Neues Testament

44. Die Verkündigung an die Hirten 162, 163
45. Die Anbetung der Hirten, mit der Lampe. Um 1654 113

* Vgl. das Einschaltblatt nach S. 280.

Seite

46. Die Anbetung der Hirten, bei Laternenschein. Um 1652 100
47. Die Beschneidung Christi, in der Breite. 1654 114
48. Die Beschneidung Christi, in der Höhe. Um 1630 161
49. Die Darstellung im Tempel, in Breitformat. Um 1639 35
50. Die Darstellung im Tempel, im Hochformat. Um 1654 122
51. Die „kleine“ Darstellung im Tempel. 1630 161
52. Die „kleine“ Flucht nach Aegypten 165
53. Die Flucht nach Aegypten, Nachtstück. 1651 96
54. Die Flucht nach Aegypten, Skizze 164, 165
55. Die Flucht nach Aegypten: Uebergang über einen Bach 1654 115
56. Die „große“ Flucht nach Aegypten, in Elsheimers Geschmack. Um 1653 108
57. Die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, Nachtstück. Um 1644 166
58. Ruhe auf der Flucht, Skizze. 1645 63
59. Die Ruhe auf der Flucht 167
60. Jesus, vom Tempel zurückkehrend. 1654 118
61. Maria mit dem Kinde, in Wolken . 168
62. Die heilige Familie: Maria säugend. Um 1632 166
63. Die heilige Familie im Zimmer. 1654 116
64. Der zwölfjährige Jesus im Tempel. 1654 117
65. Christus unter den Schriftgelehrten, groß. 1652 99
66. Der Jesusknabe unter den Schriftgelehrten, klein 169
67. Die Predigt Christi. Um 1652 . . 102
68. Der Zinsgroschen 169
69. Christus treibt die Händler aus dem Tempel. 1635 19
70. Christus und die Samariterin, im Querformat 170
71. Christus und die Samariterin, im Hochformat. 1634 171
72. Die „kleine“ Auferweckung des Lazarus. 1642 57
73. Die „große“ Auferweckung des Lazarus 172
74. Christus, die Kranken heilend (das Hundertguldenblatt). Um 1650 . 88, 89
75. Christus am Oelberg 174
76. Christus, dem Volke vorgestellt, im Querformat. 1655 . . . 128, 129
77. Christus vor dem Volke (Das „große“ Ecce homo) 173
78. Die drei Kreuze. 1653 . . . 110, 111
79. Christus am Kreuz, im Oval. Um 1640 39
80. Christus am Kreuz 174
81. Die „große“ Kreuzabnahme. 1633 17, 175
82. Die Kreuzabnahme. Skizze. 1642 . 58
83. Die Kreuzabnahme bei Fackelschein. 1654 123
84. Christus, zu Grabe getragen. Um 1645 65
85. Die Schmerzensmutter 176
86. Die Grablegung Christi. Um 1654 124
87. Christus in Emmaus: die große Platte. 1654 121
88. Christus und die Jünger in Emmaus, klein 176
89. Jesus erscheint den Jüngern. 1654 120
90. Der barmherzige Samariter . . . 177
91. Die Rückkehr des verlorenen Sohnes. 1636 178
92. Die Enthauptung Johannes' des Täufers. 1640 40
93. Die Enthauptung Johannes' des Täufers 179
94. Petrus und Johannes an der Pforte des Tempels. 1659 147
95. Petrus und Johannes an der Pforte des Tempels: Hochformat . . . 180
96. Der reuige Petrus. 1645 66
97. Die Steinigung des Stephanus . . 181
98. Die Taufe des Kämmerers 182
99. Der Tod der Maria. 1639 . . . 38

IV. Heilige

100. Der heilige Hieronymus, am Fuße eines Baumes lesend 183
101. Der heilige Hieronymus, kniend nach links 183
102. Der heilige Hieronymus, kniend nach rechts 184
103. Der heilige Hieronymus unter dem Baum. 1648 78
104. Der heilige Hieronymus in bergiger Landschaft. Um 1653 106
105. Der heilige Hieronymus im Zimmer 185
106. Der „große“ heilige Hieronymus, kniend 186
107. Der heilige Franziskus. 1657 . . 140

Seite

V. Allegorien und Bilder aus dem Alltagsleben

108. Die Todesstunde 187
109. Das Liebespaar und der Tod . . . 187
110. Allegorie, genannt der Phönix. 1658 146
111. Das sogen. widrige Glück 188
112. Medea. 1648 79
113. Der Dreikönigsabend. Um 1652 . 103
114. Die „große“ Löwenjagd. 1641 . . 46
115. Die „kleine“ Löwenjagd mit zwei Löwen. Um 1641 47
116. Die „kleine“ Löwenjagd mit einem Löwen. Um 1641 189
117. Das Reitergefecht 190
118. Die drei Orientalen. 1641 . . . 52
119. Die wandernden Musikanten . . . 191
120. Preciosa (Ruth und ihre Schwiegermutter?). Um 1641 53
121. Der Rattengiftverkäufer. 1632 . . 11
122. Der Rattengiftverkäufer 192
123. Der Goldschmied. 1655 130
124. Die Pfannkuchenbäckerin. 1635 . 18
125. Das Kolfspiel. 1654 119
126. Die Synagoge 193
127. Die Nägelschneiderin (Bathseba im Bade) 192
128. Der Schulmeister 193
129. Der Quacksalber. 1635 18
130. Der Zeichner. Um 1641 56
131. Der Bauer mit Weib und Kind. Um 1652 98
132. Der liegende Amor 194
133. Der Jude mit der hohen Mütze. 1639 33
134. Das Zwiebelweib 195
135. Halbfigur eines Bauern mit den Händen auf dem Rücken 194
136. Der Kartenspieler. 1641 44
137. Bärtiger Greis im Turban, stehend, mit einem Stock 195
138. Der blinde Geiger. 1631 10
139. Der Reiter 196
140. Pole in hoher Mütze. Um 1633 . 13
141. Pole mit Stock und Säbel, nach links 196
142. Pole mit Federbarett 196
143. Vom Rücken gesehener Greis, Halbfigur. (Teil von B. 366) . . . 268
144. Wanderndes Bettlerpaar 196
145. Der Astrolog (Kopie) 197
146. Der Philosoph im Zimmer 197
147. Nachdenkender Greis: Skizze. Um 1646 70
148. Nachdenkender Mann bei Kerzenlicht 198
149. Alter Gelehrter 199
150. Der Bettler mit der ausgestreckten linken Hand 201
151. Bärtiger Mann, an einen Hügel gelehnt. Um 1630 200
152. Der Perser. 1632 10
153. Vom Rücken gesehener Blinder . . 200
154. Zwei gehende Männer 201
155. Arzt, einem Kranken den Puls fühlend 201
156. Der Schlittschuhläufer 202
157. Das Schwein. 1643 62
158. Der schlafende Hund. Um 1640 . 42
159. Die Muschel. 1650 85

VI. Bettler

160. Bettler im Lehnstuhl 203
161. Der Lastträger und die Frau mit dem Kinde 202
162. Großer stehender Bettler 203
163. Stehender Bettler in Mütze mit Ohrklappen 204
164. Bettler und Bettlerin, einander gegenüberstehend. 1630 2
165. Das Bettlerpaar hinter einem Erdhügel. Um 1630 4
166. Der Bettler „in Callots Geschmack“ 204
167. Nach links gehender Bettler . . . 205
168. Die Alte mit der Kürbisflasche . . 205
169. Kleiner stehender Bettler 204
170. Alte Bettlerin. 1646 80
171. „Lazarus Klap“ 205
172. Zerlumpter Kerl, mit den Händen auf dem Rücken, von vorn gesehen. Um 1630 5
173. Der Bettler mit der Glutpfanne. Um 1630 2
174. Auf einem Erdhügel sitzender Bettler 206
175. Sitzender Bettler mit Glutpfanne und Hund 206
176. Die Bettlerfamilie an der Haustür. 1648 81
177. Stehender Bettler. 1634 13
178. Desgleichen. 1634 13
179. Der Stelzfuß. Um 1630 5
180. Stehender Bauer 207
181. Stehende Bäuerin 207
182. Zwei Bettlerstudien 208
183. Bettler und Bettlerin 208

Seite
184. Dicker Mann im weiten Mantel . . 209
184 bis. Bettler, im Hintergrund eine Hütte 209
185. Kranker Bettler und alte Bettlerin . 207

VII. Freie Darstellungen

186. Das Paar auf dem Bett. 1644 . . *
187. Der Mönch im Kornfelde . . . . *
188. Eulenspiegel 210
189. Das Pärchen und der schlafende Hirt. Um 1644 . . . . *
190. Der pissende Mann. 1631 . . . *
191. Die pissende Frau . . . . . . *
192. Der Zeichner nach dem Modell (Pygmalion) 211
193. Männlicher Akt, sitzend. 1646 . . 71
194. Zwei männliche Akte. Um 1646 . 73
195. Die badenden Männer. 1651 . . 94
196. Männlicher Akt, am Boden sitzend. 1646 72
197. Die Frau beim Ofen. 1658 . 142, 143
198. Nackte Frau, auf einem Erdhügel sitzend. Um 1633 14
199. Die Frau im Bade, mit dem Hut neben sich. 1658 141
200. Badende Frau im Freien 212
201. Diana im Bade 213
202. Die Frau mit dem Pfeil. 1661 . . 149
203. Jupiter und Antiope. 1659 . . . 148
204. Danae und Jupiter. Um 1631 . . 214
205. Die sogenannte „liegende Negerin“ 215

VIII. Landschaften

206. Kleine Dünenlandschaft 216
207. Der Waldsee 216
208. Die Brücke. 1645 68
209. Ansicht von Omval. 1645 . . . 69
210. Amsterdam. Um 1640 41
211. Die Landschaft mit dem Jäger. Um 1653 107
212. Die Landschaft mit den drei Bäumen. 1643 61
213. Die Landschaft mit dem Milchmann. Um 1650 85
214. Die beiden Hütten mit dem spitzen Giebel 217
215. Die Landschaft mit der Kutsche . 218
216. Die Terrasse 217
217. Die drei Hütten. 1650 86

* Vgl. das Einschaltblatt nach S. 280.

Seite
218. Die Landschaft mit dem viereckigen Turm. 1650 87
219. Die Landschaft mit dem Zeichner. Um 1646 74
220. Die Landschaft mit der Hirtenfamilie 218
221. Der Kanal mit der Uferstraße. Um 1652 104
222. Der Waldsaum. 1652 . . . . . 1C4
223. Die Landschaft mit dem Turm. Um 1648 82
224. Der Heuschober und die Schafherde. 1650 90
225. Die Hütte mit dem Heuschober. 1641 50
226. Die Hütte bei dem großen Baum. 1641 49
227. Der Obelisk. Um 1650 91
228. Die Hütten am Kanal. Um 1645 . 64
229. Die Baumgruppe am Wege . . . 219
230. Der Baumgarten bei der Scheune . 219
231. Der Kahn unter den Bäumen. 1645 67
232. Die Hütte hinter dem Plankenzaun. Um 1642 60
233. Die Windmühle. 1641 48
234. Das Landgut des Goldwägers. 1651 93
235. Der Kanal mit den Schwänen. 1650 92
236. Die Landschaft mit dem Kahn. 1650 92
237. Die Landschaft mit der saufenden Kuh. Um 1649 83
238. Das Dorf mit dem alten viereckigen Turm 220
239. Die Landschaft mit dem kleinen Mann *
240. Der Kanal mit dem Boot 220
241. Der große Baum 221
242. Die Landschaft mit dem weißen Zaun 221
243. Der Fischer im Kahn 222
244. Die Landschaft mit dem Kanal und dem Kirchturm 222
245. Die niedrige Hütte am Ufer des Kanals 223
246. Die hölzerne Brücke 223
247. Die Landschaft mit dem Weggeländer 223
248. Der gefüllte Heuschober 224
249. Das Bauernhaus mit dem viereckigen Schornstein 224
250. Das Haus mit den drei Schornsteinen 225
251. Der Heuwagen 225
252. Das Schloß 226
253. Der Stier 226

* Dieses von Bartsch beschriebene Blatt ist nicht vorhanden.

Seite
254. Die Dorfstraße 227
255. Die unvollendete Landschaft . . . 227
256. Die Kanallandschaft mit dem eimertragenden Mann 228

IX. Männliche Bildnisse

257. Der Mann in der Laube. 1642 . . 59
258. Junger Mann mit der Jagdtasche . 228
259. Greis, die Linke zum Barett führend 229
260. Bärtiger Greis: Brustbild, von der Seite gesehen 230
261. Mann mit Halskette und Kreuz. 1641 45
262. Greis in weitem Samtmantel . . . 231
263. Mann mit kurzem Bart, in gesticktem Pelzmantel 232
264. Jan Antonides van der Linden. Um 1653 112
265. Greis mit gespaltener Pelzmütze. 1640 43
266. Jan Sylvius 233
267. Greis, die Hände auf einem Buche haltend . . . . *
268. Nachdenkender junger Mann. 1637 29
269. Samuel Manasse ben Israel. 1636 23
270. Faust. Um 1652 105
271. Cornelis Claesz Anslo. 1641 . 54, 55
272. Clement de Jonghe. 1651 . . . 97
273. Abraham Francen. Um 1655 134, 135
274. Der ältere Haaring. Um 1655 . . 133
275. Der jüngere Haaring. 1655 . . . 132
276. Janus Lutma der Aeltere. 1656 . . 137
277. Jan Asselijn. Um 1647 . . . 76, 77
278. Ephraim Bonus 234
279. Jan Uijtenbogaert. 1635 . . . 20, 21
280. Jan Sylvius 235
281. Der Goldwäger (Uijtenbogaert). 1639 36, 37
282. Der „kleine“ Coppenol. Um 1653 109
283. Der „große“ Coppenol 236
284. Arnoldus Tholinx. Um 1656. 138, 139
285. Jan Six. 1647 75

X. Männliche Phantasieköpfe

286. Der erste Orientalenkopf 237
287. Der zweite Orientalenkopf 238
288. Der dritte Orientalenkopf 239
289. Mann mit langem Haar und Samtbarett 240
290. Niederblickender Greis mit hoher Fellmütze 241

* Nicht vorhanden, vielleicht identisch mit B. 147

Seite
291. Greis mit langem Bart, seitwärts blickend 242
292. Kahlkopf, nach rechts (Rembrandts Vater?) 242
293. Kahlkopf, nach links gewendet . . 243
294. Kahlkopf, nach rechts, klein . . . 243
295. Bärtiger Greis mit Käppchen, nach rechts 243
296. Niederblickender Mann mit kurzem Haar 243
297. Mann mit struppigem Bart und wirrem Haar 242
298. Nach rechts niederblickender Kahlkopf 244
299. Kleiner Greisenkopf in hoher Fellmütze 244
300. Schreiender Mann in gesticktem Mantel. (Teil von B. 366) . . . 269
301. Derselbe Kopf, etwas kleiner . . *
302. Kleiner männlicher Kopf in hoher Kappe 244
303. Sogenannter türkischer Sklave. (Teil von B. 366) 268
304. Männliches Brustbild von vorn mit Käppchen. 1630 3
305. Männlicher Kopf mit verzogenem Munde 245
306. Kahlköpfiger Greis mit kurzem Bart, nach rechts 245
307. Bartloser Mann in Pelz und Pelzmütze 245
308. Mann mit aufgeworfenen Lippen . 247
309. Greis mit langem Bart 246
310. Knabenbildnis (Willem II.?). 1641 . 44
311. Mann mit breitkrempigem Hut . . 247
312. Ein bärtiger Greis in Pelzmütze . . 247
313. Bärtiger Mann im Barett mit Agraffe. 1637 29
314. Bärtiger Greis mit hoher Stirn und Pelzkäppchen 247
315. Bärtiger Greis, seitwärts niederblickend 248
316. Rembrandt, lachend 248
317. Brustbild eines bärtigen Mannes im Profil nach rechts 248
318. Der Philosoph mit der Sanduhr . 249
319. Rembrandt mit überhängender Kappe 249
320. Rembrandt mit aufgerissenen Augen 249
321. Mann mit Schnurrbart und hoher Mütze (der Jude Philo) 250

* Identisch mit dem vorherigen Blatt

Seite

322. Junger Mann mit Kappe 251
323. Mann mit Ohrklappen an der Mütze 251
324. Bartloser Kahlkopf, nach rechts . . 251
325. Greis mit langem Bart, stark vorgebeugt 252
326. Männliches Profil nach rechts in hoher Fellmütze 253
327. Schreiender Mann in Pelzkappe . 253
328. Der Maler 253
329. Junger Mann im breitkrempigen Hut, im Achteck 254
330. Junger Mann mit breitkrempigem Hut 255
331. Junger Mann mit federgeschmücktem Hut 254
332. Selbstbildnis, stark beschattet . . 254
333. Mann in hoher, nach vorn überhängender Mütze (Teil von B. 366) 269
334. Greis mit halbgeöffnetem Munde (Teil von B. 366) 268
335. Mann in federgeschmücktem Barett 255
336. Rembrandt im Achteck 255
337. Greis mit aufgekrempter Kappe . . 255
338. Rembrandt, großes Brustbild. 1629 1
339. Der sogenannte weiße Mohr . . . 256

XI. Frauenbildnisse

340. Die „große“ Judenbraut 257
341. Angebliche Studie zum vorigen Blatt 258
342. Die „kleine“ Judenbraut (Saskia als Sa. Catharina) 259
343. Rembrandts Mutter, mit schwarzem Schleier. Um 1630/1631 . . . 6
344. Rembrandts Mutter mit dunkeln Handschuhen 260
345. Die Lesende 261
346. Alte Frau, nachdenkend 262
347. Angebliches Bildnis der Saskia in reicher Tracht 262
348. Rembrandts Mutter in orientalischer Kopfbinde. 1631 7
349. Rembrandts Mutter mit der Hand auf der Brust 263
350. Schlafende Alte. Um 1635 . . . 22
351. Rembrandts Mutter, herabblickend. 1633 13
352. Rembrandts Mutter, Kopf von vorn 263
353. Brustbild der Mutter Rembrandts . 262
354. Rembrandts Mutter. Um 1640 (? bezeichnet 1628) 42
355. Alte mit dunkelm Schleier . . . 263
356. Junges Mädchen mit Handkorb . . 264
357. Die sogenannte weiße Mohrin . . 264
358. Alte Frau mit um das Kinn geschlungenem Kopftuch 264
359. Kranke Frau mit großem Kopftuch (Saskia sterbend?). Um 1642 . 59
360. Kopf einer Alten, oben beschnitten 265
361. Lesende Frau 265
362. Lesende Frau mit Brille 268

XII. Studienblätter

363. Studienblatt mit dem Bildnis Rembrandts 266
364. Studien eines Pferdes, eines Gehölzes u. s. w. 267
365. Studienblatt mit sechs Frauenköpfen. 1636 24
366. Studienblatt mit einer Halbfigur und fünf Männerköpfen 269
367. Drei Frauenköpfe, deren einer nur leicht angedeutet ist. Um 1637 25, 26
368. Drei Frauenköpfe, die eine Frau schlafend. 1637 27
369. Studienblatt mit der im Bett liegenden Frau 270
370. Studienblatt mit Rembrandts Selbstbildnis, einer Bettlerin mit ihrem Kinde u. s. w. Um 1648. (Bezeichnet 1651) 80
371. Das Vorderteil eines Hundes . . . 271
372. Studienblatt mit Rembrandt im Barett 273
373. Angefangenes Studienblatt mit einem Bauernpaare 271
374. Drei Greisenköpfe 272
375. Weiblicher Studienkopf 273

Bei Bartsch nicht aufgeführte Blätter:

R. = Dmitri Rovinski, L'œuvre gravée de Rembrandt (St. Petersburg 1890)
v. S. = Woldemar von Seidlitz, Kritisches Verzeichnis der Radierungen Rembrandts (Leipzig 1895)

R.	v. S.		Seite
987	379	Rembrandt radierend . .	144, 145
988	377	Brustbild eines Mannes mit einem Kleinod in der Kappe	273
990	394	Bildnis Rembrandts	279
991	395	Kopf eines schlafenden Kindes	279
992	396	Bathseba	280
993	383	Der Fischer im Kahn . . .	276
994	382	Das durch einen Deich geteilte Dorf	275
995	384	Die Landschaft mit den beiden Anglern	277
996	386	Die alte Scheune	274
997	387	Angebliches Bildnis des Jan Six	278
998	388	Profilkopf eines Greises im Turban	278
999	397	Greisenprofil unter breitkrempigem Hut	279
1000	389	Profil eines Greises in Pelzkappe	278
1001	378	Alter barhäuptiger Mann, etwas nach vorn geneigt . . .	274

